كلمات

■ ١ ■

لكل زمن اسم . لكل اسم علامة . اسم هذا الزمن العربي : بيروت . علامته الدم . ماعادت بيروت مجرد مدينة، على خصرها تعلق خنجر البحر ، من اجل الزينة وحدها ، من اجل الاحتفال بالزرقة . الخنجر خرج من الغمد . وعلى نصله القاسي، على مسافة ثلاثة اشهر، تيبس جسدالحصار. والزرقة صارت جحيماً من الدم. ماانكسر الخنجر، ماالتوى. توحش الحصار ، حتى صار اشرس من الشراسة . انما بيروت ظلت هي بيروت : المدينة التي على بواباتها ينتصب خنجر الصمود المثلث ، وعلى نصله القاسي يتيبس جسد الحصار .

■ ٢ ■

بيروت لم تسقط . سقط اثنان : الحصار ، والعرب الآخرون . مشلولا سقط الحصار . ثم ، لما الخنجر المثلث اختار الخروج ، زحف الحصار الجبان ينتقم من الغمد . هكذا حدثت المذبحة الفظيعة : انتقاما مجنونا ، لامن الاطفال والشيوخ والنساء فقط ، بل من الأشجار والشوارعوالبيوت والحجارة والتراب والماء .

وغمر الدم وجه بيروت . ايضاً ، غمر الدم وجه العالم.

■ ٣ ■

في النصل السوري الذي خرج ، كما في النصل الفلسطيني ، ماقرانا سوى الكبرياء . كما ينبغي القتال قاتلوا ، كما ينبغي الصمود . بلى ! قرانا ، وراء الكبر على وجوههم ، ظلال الذل العربي الاخر . الذل ؟ اقول :الصمت، والتخاذل ، والسقوط . واجرؤ ان اقول : الخيانة .

دمشق كانت في بيروت .

بيروت كانت في قلب دمشق .

وخارجهما ، خارج مايحدث ، مايؤسس لزمن عربي جديد ، كانت العواصم الاخرى ـ الا قليلا منها ـ تسترخي على الصمت ، بانتظار ان تسقط المقاومة في بيروت .

■ ٤ ■

لكل زمن اسم . اسم هذا الزمن العربي : بيروت .
ماعادت بيروت مدينة ، بل رمز .

والرمز لايسقط . تسقط المدينة ، اما الرمز فلايسقط.

هذا الرمز ، بيروت ، مفتاح كل كتابة عربية جديدة . ذلك انه يفتتح افقا احمر ، او ابيض ، او اخضر ، داخل هذا السواد العربي الكثيف . يفتتح نافذة ، في الافق ، على الاقل.

رئيس التحرير

حول أزمة المجتمع العربي المعاصر

من الردة وسقوط القيم إلى الانهيار والانقراض

جلال فاروق الشريف

اذا كان صدقي اسماعيل في مطلع الستينات (١٩٦٣) قد وجد في الواقع العربي الحزين أقسى صورة لتردي العقول وفساد الضمائر وانهيار الدولة وتجزئة الوطن واضطراب المجتمع(١) . واذا كان احمد حيدر في نهاية الستينات (١٩٦٩) قد انكر أن يكون العرب يعيشون عصر نهضة حديثة ، واعلن ان عصرنا هو عصر انحطاط مموه لذلك فهو أسوأ عصور الانحطاط جميعا(٢) .

* انظر القسم الاول من الدراسة – ظاهرة الردة وسقوط القيم – مجلة المعرفة . السنة الثامنة عشرة . العدد (٢١١) ايلول/سبتمبر ١٩٧٩ . ص /٥/ – جلال فاروق الشريف .

(١) العرب وتجربة المأساة . صدقي اسماعيل . منشورات دار الطليعة . بيروت . (١٩٦٣) .

(٢) نحو حضارة جديدة . احمد حيدر . دمشق (١٩٦٩) .

ـ فماذا يقول كتاب الثمانينات ؟.

كتب د. غالي شكري يقـول :

ـ « ربما يسجل التاريخ بعد زمن طويل أن السنوات العشر الاخيرة في حياة العرب المعاصرين كانت اكثر سنواتهم خطورة في العصر الحديث، حتى انها قد لا تقارن بغير مرحلة الانهيار العظيم للدولة الاسلاميـة الاولـى .

وتقول لنا أخبار الاولين أن هناك عناصر ثابتة قد شاركت في بناء ازهى عصور الحضارة العربية في صدر الاسلام ، وانها حين غابت بدأت مراحل التحلل والانحدار السحيق . وتقول لنا أحداث المعاصرين أن هنا عناصر ثابتة شاركت في بناء عصر النهضة العربية الحديثة منذ أكثر من قرن وانها حين غابت بدأت هذه المرحلة السوداء الخطيرة التي عشناها في السبعينات من هذا القرن .

ولعلنا نصاب بالهلع اذا تذكرنا أن المسافة الزمنية التي تفصل بين نهاية ازدهار الحضارة الاسلامية الاولى وبداية النهضة في القرن الماضي تبلغ حوالي الف سنة ، بما يثير سؤالا مروعا هو ما اذا كنا قد دخلنـا بالفعل مرحلة انحطاط جديد ستدوم الف سنة أخرى . ولكن الجواب الاكثر ترويعا هو أنه اذا كان ممكنا لاسلافنا أن يناموا كأهل الكهف عشرة قرون فان العصر الجديد يخلو من الكهف ويستحيل فيه النوم الحضاري الطويل . بل هو يضعنا في مفترق طرق حاسم لا رجعة فيه : فاما التقدم واما الانقراض ولا طريق ثالثا أو وسطا بينهما . »(٢)

الازمة اذن قد تجاوزت كل حد . لم تعد واقعا عربيا حزينا كمـا عند صدقي أسماعيل ولا عصر انحطاط مموه كما عند احمد حيدر .

---

(٢) المفترق : الانهيار أو عصر نهضوي جديد . د . غالي شكري . مجلة دراسات عربية. العدد (١٢) السنة السادسة عشرة . تشرين الاول /اكتوبر/ ١٩٨٠ .

انها في الثمانينات عند د. غالي شكري أخطر من ذلك بكثير . الـواقع العربي امام مفترق . اما التقدم واما الانقراض ولا طريق ثالثا بينهما : وهو يوضح ذلك قائلا : « من اخطر التحديات التي تواجه فكرا ما : ان يضل نقطة الانطلاق او زاوية النظر المطلوب تحديدها تحديدا موضوعيا دقيقـا في احـدى مراحل التطـور أو الانعطاف التاريخي . فقـدان « الاتجاه » في الاحوال العادية يؤدي الى اخطاء ولكن فقدانه في لحظات الحسم يؤدي الى خطايا . والخطأ يمكن تصحيحه ، اما الخطيئة فتحتاج الى غفران . والمعنى هو ان التصحيح ممكن في الفكر وحتى في العلـوم الطبيعية ، أما الغفران فهو اقرارا بخطأ الاخطاء الذي يتعذر معه كـل تصحيـح .

لعلني اريد من هذه المقدمة القول ان تحديا خطيرا يواجه الفكـر العربي الحديث بتياراته الوطنية والثورية عموما ... وقـد اضيف التيارات السلفية ايضا ، بالرغم مما يتراءى للبعض ، على النقيض ـ من أن الاتجاهات المحافظة تعيش في الوقت الحاضر « عصرها الذهبي »(٤) .

ويخلص د. غالي شكري الى القول ان : « على الفكر العربي الحديث مهمة مصيرية عاجلة ، هي طرح الاسئلة الجديدة المستقاة من تجـارب النهضة والسقوط على السـواء ، من الثوابت والمتغيرات على السواء ، فيعلن صراحة ان عقد النهضة قد انتهى وأن معادلة التراث والعصر لم تعد توفيقا ممكنا لمتناقضات الواقع الجديد ، وان القومية العربية ليست مجرد جواز سفر يسجل حاصل جمع الاقطار العربية ... بل هـي الجواب الحضاري الوحيد الذي يحقق الديموقراطية والاشتراكية معا ، كخشبة انقاذ وحيدة للخلاص ، أي لانقاذ ملايين العرب المعاصرين من أن يتحولوا الى هنود حمر في الامبراطورية الصهيونية ، وحينـذاك

(٤) (٥) المصدر السابق نفسه .

يستيقظ ريتشارد قلب الاسد ليقول امام قبر صلاح الدين ، اتسمعني لقد انتصرت ... فالحرب الصليبية لازالت ممتدة الى يومنا . وعلينا نحن المعاصرين أن نكافىء عظمة صلاح الدين بألا نحني هاماتنا ، ان نقاوم ونقاوم ونقاوم فهذا او الانقراض . »(٥)

ومع د. غالي شكري يقف في نهاية الثمانينات برهان غليون ليقول بصراحة اكبر واخطر باخفاق الفكرة القومية ذاتها .

« ثلاثة مذاهب تعكس ثلاثة مراحل من تطور الفكرة القومية ، ثلاثة سياسات ، وتترجم ثلاثة اخفاقات أو ثلاث محاولات فاشلة لتكوين الامة ، ميزت الحقبة السابقة من تاريخ العرب الحديث .

القومية الاسلامية التي عبرت عنها وطورتها نظرية الاصلاح الديني في شكل بلورة للتحرير العقلي وانتهت الى توفيقية فكرية بين الدين الذي خفض الى مجموعة من القيم الاخلاقية والعلم الذي اصبح مجموعة من تقنيات المعرفة ، توفيقية لم تجد حلها في الواقع الاعلى المستوى العملي في انشاء المدرسة الحديثة التي لم تلبث حتى تحولت الى قاعدة لتوسيع الاندماج الثقافي والفكري في الغرب وتحطيم الوحدة الثقافية التقليدية ، وتكوين نخبة أو هيئة مثقفة مرتبطة مباشرة بالخارج ومستقلة عن المجتمع الذي نعيش بين ظهرانيه . هذه النخبة هي التي امنت فيما بعد الانتقال من سياسة قومية متمحورة حول تغيير الوعي والفكرة والتربية ، الى سياسة جديدة ومذهب فكري جديد يضمنان اندماجها في الطبقة العليا . وتم الانتقال بذلك من القومية الاسلامية الى القومية العربية ، اي من سياسة الاصلاح الديني التي اخفقت دون ان تختفي، الى سياسة الاصلاح السياسي القائم بالدرجة الاولى على اصلاح الدولة.

ولاصلاح الدولة جانبان : تغيير البنى الامبراطورية الخلافية الدينية للسلطنة واقامة دولة زمنية بالمعنى الغربي للكلمة اي دولة قوميةدهرية،

وتغيير بنى السلطة من سلطة مطلقة الى سلطة ديموقراطية جمهورية او ملكيــة دستورية .

وهنا أيضا لم يمكن التوفيق بين السلطنة والجمهورية ، بين بنــة الدولة الدهرية وبنية السلطة المطلقة الا على الصعيد العملي في عبادة وتقديس الدستور . ولن تنشأ دولة عربية قومية على اثر الاستقلال عن السلطنة العثمانية ، ولن تنشأ جمهورية ديموقراطية ، اي سلطة جديدة غير مطلقة ، وانما كان التاكيد على اقامة الدولة وتقويتها كمجموعة من المؤسسات والاجهزة ، هو معا التسوية الجديدة بين الدولة السلطنة الدينية والدولة ـ الامة القومية ودليل فشلها في الوقت ذاته . من هذه الدولة اللاقومية والسلطة الدستورية التي سمحت بنمو اجهزة الدولة من جيش وادارة ، ستظهر الحركة الجديدة والسياسة الجديدة والفكرة الجديدة التي ستعبر عن طموح القادم الجديد الذي كان اساس هيمنة النظام في المرحلة الاسبق .

والقومية الاشتراكية ستكون تعبيرا عن السياسة الجديدة المتمحورة حول الاصلاح الاقتصادي ، وسيكون هذا الاصلاح وسيلة واداة لاطلاق قوى اجتماعية جديدة وادخالها في النظام الراسمالي المحلي والعالمي ، قوى الفلاحين الكولاك والبورجوازية الوسطى ؛ وهنا أيضا لن نجد اي تركيب ذهني يوفق بنجاح بين العلاقات الاجتماعية السياسية والثقافية وبين القوى المنتجة العصرية ، ولن نرى الا تسوية من نوع عملي : استيراد التقنيات الاجنبية .

وبعكس فشل السياسات الثلاث في الوصول الى حل المسالةالقومية اخفاق الفكرة القومية ذاتها ، اي الفكرة القائمة على مسلمات تعتقد أن حل مسالة التخلف العقلي اولا وهيمنة الفكر التقليدي الديني ، الذي اعتبر في المرحلة الاولى اساس الانقسام الداخلي والخنوعللخارج ؛ هو وسيلة الخروج من المازق وتكوين امة مستقلة وموحدة ومتقدمة .

وظهر ان خلق ثقافة متحررة عصرية لا يؤدي بالضرورة الى خلق ثقافة قومية ، بل بالعكس ، الى خلق تبعية ثقافية ستصبح قاعدة اولى للاندماج بالغرب وتعميق التبعية الاقتصادية .

وفشل السياسة الثانية القائلة بأن خلق دولة دهرية لا دينية يعني خلق جمهورية ديموقراطية تبني الاسس الموضوعية للمساواة ولتوحيد الامـة .

وفشل السياسة الثالثة التي تقوم على فكرة ان تطوير التقنيـة والانتاج والتصنيع يمكن من خلق اقتصاد قومي مستقل ومتكامل وقادر على تلبية الحاجات الاجتماعية بالوفرة المادية التي يجلبها .

هذه الاستراتيجية التي تضع مسالة بناء الامة في المقدمة على الصعيد الفكري الايديولوجي هي التي فشلت اليوم لانها بالضبط لا تعكس على المستوى العملي الاولوية تكوين الطبقة المعتبرة حاملة للقضية القومية في هذه الايديولوجية أي البورجوازية بشتى اقسامها ، لانها بالاساس نظرية لا قومية ...»(٦) .

واذا ما ربطنا بين النتيجة التي توصل اليها د. غالي شكري وهي أن المجتمع العربي على مفترق طرق حاسم لا رجعة فيه ، فاما التقدم واما الانقراض ولا طريق ثالثا أو سطا بينهما ، وبين النتيجة التي توصل اليها د. برهان غليون من اخفاق القومية الاسلامية ومن بعدها القومية العربية ومن بعدها القومية الاشتراكية ، نستطيع ان نستخلص اخفاق قرن كامل من النضال العربي من أجل التحرر والتقدم واللحاق بالعصر بكل ما أفرزه هذا القرن من اتجاهات فكرية وقوى سياسية وانظمة حكم . بل يمكن ان نستخلص نتيجة مرعبة أكثر وهي ان كل مايبدو المجتمع العربي وقد حققه من مظاهر التقدم والحداثة زائف وليس الا تكريسا

---

(٦) بيان من اجل الديموقراطية . برهان غليون . دار ابن رشد . بيروت . الطبعة الثانيـة ١٩٨٠ .

بشكل جديد للتخلف والتبعية وتجزئة المجتمع العربي . انه « انحطاط مموه » كما قال أحمد حيدر في نهاية الستينات .

ويحاول د. وجيه كوثراني أن يعود الى الجذور ، الى المرحلة الاولى من نشوء القومية العربية ، بحثا فيها عن الخطيئة التي ارتكبت حتى وصل المجتمع العربي المعاصر الى ماوصل اليه من اخفاق يهدده بالانقراض . انه يطالب باعادة النظر في التاريخ للوعي القومي الذي شهده العرب في أواخر القرن الماضي . « تتأكد أكثر فاكثر دعوات اعادة النظر في التاريخ للوعي القومي الذي شهده العرب في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . فسلسلة الهزائم والتعثرات في محاولات التوحيد القومي أي بناء الدولة العربية القومية ، على امتداد ثلاثة ارباع القرن الحالي ، وكذلك سلسلة المأزق في تشكل « الدولة الحديثة» أي الدولة التي تحتذي حذو النموذج الغربي حتى الآن ، دفعت الى طرح اسئلة نقدية اساسية في دور هذا « الوعي القومي » الذي برز في تلك المرحلة والذي تمثل في مقالات ومواقف وبرامج مثقفي عصر النهضة ممن شاركوا في السجال القوموي بين العرب والاتراك او اشتركوا في تأسيس الجمعيات والاحزاب العربية آنذاك . . »(٧) .

انه يذهب الى شبه ادانة الجذور نفسها بخاصة كما تجلت في المؤتمر العربي الاول المنعقد في باريس عام ١٩١٣ . انه يشكك في ما يسميه « الايديولوجية القومية المتغربة » التي انبثقت عن هذا المؤتمر ويرى أن لابد من مراجعة نقدية لمسألة الانفصال بين الترك والعرب . وهل ثمة تشكيك اكبر من هذا في جذور حركة القومية العربية في القرن العشرين !!

انه يطرح ما يسميه « تاريخنا الفعلي » في مواجهة التاريخ السائد لحركة نشوء القومية العربية . ويقول محللا القوى الاجتماعية ـ الاقتصادية وصلتها بالمشاريع السياسية التي قامت في تلك المرحلة :

(٧) وثائق المؤتمر العربي الاول (١٩١٣) . تقديم ودراسة وجيه كوثراني .

« ان القوى التي حملت » المشروع العثماني ، او الاسلامي ردعت له هي القوى المرتبطة بأشكال الانتاج « القديم » : اصحاب « الحرف » في المدن الاسلامية الشرقية ، بعض اعيان المدن والعلماء ، التجار الصغار واصحاب الدكاكين .... وجميع هؤلاء يندمجون في تيار جماهيري مديني طابعه اسلامي سني على وجه غالب .

اما القوى التي انخرطت في « المشروع الغربي » فهي الفئات التي نمت وتكونت في اطار النتائج التي اسفرت عنها علاقة الغرب الراسمالي بالمنطقة ، وبالتحديد بالمدن التجارية ومرافيء التصدير والاستيرادوبعض مناطق زراعة السلعة التي تحتاج اليها الصناعة الاوربية (الحرير في جبل لبنان) ... هذه القوى التي تنتمي بمعظمها الى شرائح من طوائف غير اسلامية ، هي قوى مدينية بشكل اساسي (ما عدا الموارنة) . كان قد نشأ مثقفوها في مدارس ارسالية اجنبية وقام تجارها بدور الوسيط في حركة التبادل بين السوق المحلي والاسواق الاوربية ... وانخرط هؤلاء في تيار مسيحي مديني واسع ومتعدد الاتجاهات حيال الموقف من الدول الاوربية (اتجاه فرنسي ، واتجاه انكلو — اميركي) وبنزع نحو اقتباس « النموذج الغربي » فكرا وثقافة ومؤسسات . ومن هنا كانت ايديولوجية القومية العلمانية احدى نتاجات هذا التيار في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . »(٨) .

— اليس في هذا ادانة للقومية العربية التي طرحت في عام ١٩١٩ ؟

ويمضي الى ابعد من ذلك عندما يرى ان اوضاع البلاد العربية اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وبخاصة بلاد الشام لم تكن تؤهل للوحدة وبناء « الدولة القومية » ضمن المنظور الايديولوجي للبرنامج الذي طرحته الحركة القومية آنذاك .(٩)

(٨) بلاد الشام . د. وجيه كوثراني . معهد الانماء العربي . (ص ١٦٤ — ١٦٥) .
(٩) المصدر السابق نفسه (ص ٢٤١ — ٢٤٢) .

« ففي مطلع القرن العشرين لم تعد صيغة « الخلافة » وان اضيفت اليها صفة « العربي » وفق تشخيص الكواكبي لانقاذ « الامة الاسلامية» أو وفق المشروع الانكليزي « لخلق دولة عربية كبرى تحتضن شبكة واسعة من المصالح الانكليزية بين المتوسط والهند ، لم تعد صيغةمتوافقة مع نمو المجموعات الاجتماعية (الطائفية والاقوامية) في اطار تشكل علاقاتها مع مختلف القوى الامبريالية المنتصرة ، ولم تعد متوافقة مع تمثلاتها الايديولوجية المتضاربة والتي هي خليط من المصادر والمؤثرات كما ان صيغة « الدولة المركزية » الاوربية (الدولةالبورجوازية) طرحت في مطلع القرن العشرين في سورية من موقعين : موقع الادارة الكولونيالية ــ الفرنسية اسيرة حسابات السيطرة والضبط من جهة ، وموقع التمثلات الايديولوجية والصيغ السياسية للمجموعات التي يتالف منها مجتمع بلاد الشام من جهة ثانية . »(١٠)

ــ اذن لم يكن ثمة مكان للدولة عربية كبرى ، كما لم يكن ثمة مكان لدولة بورجوازية مركزية في سورية بسبب ما سميه د. وجيه كوثراني « نمو المجموعات الاجتماعية الطائفية والاقوامية في اطار علاقاتها مع مختلف القوى الامبريالية .

ويدفع محمد حافظ يعقوب ما وصل اليه د. وجيه كوثراني الى اقصاه عندما يؤكد ان ما سمي « نهضة عربية حديثة » ليس سوى « سقوط كولونيالي عربي » أي الترتيب الامبريالي للاوضاع العربية « والا كيف يمكن تفسير التدهور العربي طيلة القرن العشرين مثلا ؟ » . انه يرى أن « الصعود البورجوازي العربي ، هو بنفس الوقت سقوط كولونيالي عربي ، وهو بنفس الوقت انسجام مع الخارطة الامبريالية لوطن العربي واستمرار لآلية الفعل الامبريالي .. »(١١)

---

(١٠) المصدر السابق نفسه (ص ٢٤٣ ــ ٢٤٤) .

(١١) التخلف العربي والتحرر العربي . محمد حافظ يعقوب . دار ابن رشد ١٩٧٧ (ص ٥١) .

ـ ماذا يعني هذا ؟

يجيب عن ذلك قائلا :

« نحن لا نستطيع التحدث عن دور بورجوازي ثوري في التحرر العربي(١٢) ... ان استقراء موضوعيا لتطور تراجع سياسات (القوميين) العرب الاوائل يثبت بمزيد من الوضوح ان هذه التراجعات كانت وليدة تطور المصالح الموضوعية (التشكل الاجتماعي والطبقي للمصالح الاجتماعية الجديدة لقيادات هذه الحركة القومية) لهذه القيادات ، هذا يفسره من جهة اخرى تراجعاتها ، ليس فقط عبر التنازل العملي عن بقية اجزاء الوطن العربي الاخرى (فلسطين ، الاسكندرون ثم لبنان فالاردن .. وبطبيعة الحال العراق ومصر وبقية الوطن العربي في البداية) . بل وكذلك تراجعاتها عن الاستقلال الوطني نفسه : معاهدات واتفاقيات الدفاع المشترك مع الامبريالية الفرنسية والانكليزية ... »(١٣) .

ويمضي محمد حافظ يعقوب في ادانته للبورجوازية في الوطن العربي فيقول : « كان صعود البورجوازية مرتبطا بالتواجد الامبريالي وجزءا من ترتيبها لواقعنا : التجزئة والتخلف ، حيث غدا نموها وصعودها مشروطا بتعميق حالة التجزئة وبثبات الاوضاع الامبريالية وغدت معركتها الحقيقية هي تحقيق الارتباط وتوثيق الاواصر بالسوق الامبريالية وليس بالسوق القومية . تحددت مهمتها من ثمة بمهمات الراسمال العالمي ، وغدت ازمتها ازمته ، ورضيت ان تكون شريكا صغيرا في اللعبة الاحتكارية وكومبارسا يأكل من فتات المائدة . البورجوازية العربية اذن كغيرها من البورجوازيات في البلدان المتخلفة ، هي احدى حلقات الراسمالية المحيطية التي تكدح شعبها لصالح رأسمالية المركز وتهمش

(١٢) المصدر السابق نفسه (ص ٥٧) .

(١٣) المصدر السابق نفسه (ص ٧٠) .

جماهيرها اقتصاديا واجتماعيا وتضع انشوطة التبعيـة السياسية ـ الاقتصادية في رقبتها .»(١٤)

اذن فان اصل الردة وسقوط القيم وما نواجهه من انهيار وانقراض كامل ايضا في الماضي ، في جذور ما سمي بـ « النهضة العربية » .

ـ ماذا تبقى لنا اذن ، اذا كانت هـذه صورة الماضي والحاضر والمستقبل ؟ .

بل ان صورة الواقع السياسي الراهن في نهاية عام ١٩٨١ ومطلع عام ١٩٨٢ تبدو اقتم واكثر سوادا ، انها تجسد الانهيار والعجز على نحو لم يواجه مثله المجتمع العربي في النصف الثاني من القرن العشرين .

ان الملامح القاتمة السوداء لهذه الصورة يمكن ان تتحدد في النقاط التاليـة :

١ ـ الغزو العسكري الامبريالي الاميركي . فبعد ربـع قرن مـن محاولات السيطرة العسكرية الاميركية (مبدأ ايزنهاور عام ١٩٥٧). استطاعت ان تغزو قلب الوطن العربي ، مصر والسودان ، وتطل على البحر الاحمر ، بالاضافة الى تواجدها في المغرب وفي عمان اي في جناحي الوطن العربي في المشرق والمغرب . لقد استطاعت الولايات المتحدة بعد ربع قرن ان تملأ الفراغ المزعوم في الشرق الاوسط بعد ان اخفق مبدأ ايزنهاور عام ١٩٥٧ في فرض نفسه على المنطقة التي تحولت في المرحلة الراهنة الى محمية اميركية ـ اسرائيلية .

٢ ـ الهيمنة العسكرية الاسرائيلية . بعد اتفاقيات كامب ديفيد وخروج مصر من ساحة المواجهة العسكرية مع اسرائيل ، اصيب التوازن الاستراتيجي بين العرب واسرائيل باكبر خلل لصالح اسرائيل منذ قيام

(١٤) المصدر السابق نفسه (ص ٤٨ ـ ٤٩) .

الكيان الصهيوني عام ١٩٤٨ ، الى حد يمكن القول معه ان المنطقة اصبحت تحت الهيمنة الاسرائيلية ــ الاميركية وهو امر يتحقق اول مرة في تاريخ المنطقة .

وقد اكده على نحو صارخ ضرب المفاعل النووي العراقي . ان الولايات المتحدة تعمل لتجعل من اسرائيل الدولة العظمى في المنطقة العربية وقد توصلت الى ذلك بالفعل . وما اتفاق التعاون الاستراتيجي بين الولايات المتحدة وبين اسرائيل الا الصك الذي تم بموجبه تكريس الهيمنة العسكرية الاسرائيلية ــ الاميركية على المنطقة .

٣ ــ **التوسع الاسرائيلي المستمر في الارض العربية** . على الرغم من الحروب العربية مع اسرائيل في اعوام ١٩٤٨ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، فان التوسع الاسرائيلي في الارض العربية لم يتوقف . بل ان اسرائيل في سبيلها الى تحقيق المزيد من التوسع بتواجدها الفعلي في لبنان وباعلانها ضم الجولان الى الارض الفلسطينية المحتلة . ان المد التوسعي الصهيوني مايزال في مرحلة الصعود وهو يوجه ضربات قاتلة للوجود العربي ، ولا يعلم متى يتوقف هذا المد وبالاحرى متى يبدأ بالانحسار . اذ ليس في الواقع العربي مايشير الى توافر القدرة على وقفه حتى الان .

٤ ــ ازدياد التجزئة العربية رسوخا وتحولها الى انفصال مدعم بمقومات سياسية واقتصادية واجتماعية فيمضي كل قطر في طريق تطور مستقل ليتحول الى كيان متميز له ملامحه ومصالحه الاقليمية التي يحاول تكريسها في مختلف المجالات عبر ادعاءات الانتماء القومي العربي الواحد والاخوة العربية والتضامن العربي . وحول هذه الهوية الاقليمية التي تجري المحاولات لتكريسها تنشأ القوى المستفيدة من الانفصال والمدافعة عنه من بورجوازيات محلية وبيروقراطيات قطرية وفئات حاكمة . « وقد استهدفت التجزئة الامبريالية خلق شروط موضوعية لدوام التخلف والتبعية وقطع الطريق على اية امكانية لتطور

قوى الانتاج ولامكانية قيام نهضة صناعية اجتماعية حقيقية ... ان التجزئة الحديثة حاصلة تاريخيا في شروط تاريخية جديدة كليا : الفتح الكولونيالي وعصر الامبريالية . ان تعميق التجزئة العربية هو القانون الموضوعي لعصر الامبريالية في الوطن العربي »(١٥) .

٥ ــ تسير التبعية الاقتصادية العربية للامبريالية جنبا الى جنب مع التجزئة وتعميقها ، والغاية من هذه التبعية الابقاء على التخلف العربي وكذلك اعادة انتاج هذا التخلف في ظروف العصر الراهن والكدح لمصلحة الامبريالية : « وتحويل الانتاج القومي كله الى انتاج تستوعبه الالة الصناعية الامبريالية وقيمته الزائدة التي تذهب الى جيوب المحتل وخزائنه ومه يرافق ذلك من اعادة ترتيب وتوزيع للمجتمع وللمهمات الانتاجية ، تحويل النظام الاقتصادي الى نظام كولونيالي : اقتصاد متمم لاقتصاديات البلدان المستعمرة من حيث قيامه بمهمات تصدير المواد الاولية والخام وباستيراد واستهلاك البضائع المصنعة والناجزة »(١٦) ...

« ويسير التطور الاقتصادي العربي كما اعتقد باتجاه تعميق التجزئة والقطروية . كما ان الاوضاع الحالية لا تسمح بتنفيذ اي تخطيط لتكامل اقتصادي في المستقبل بل على العكس من ذلك ، هي تسعى لاعطاء التجزئة قواعد مادية متينة حتى تحفظ مصالح النافذين في كل بلد . هذا يجعلنا نؤكد ان الوحدة العربية لا تتحقق عبر التطور الموضوعي : استقلت اقطار المغرب العربي عن الاستعمار الفرنسي ومازالت الوحدة بينها على الاقل ، بعيدة الاحتمال وهي تزداد بعدا كل يوم . الامر نفسه بالنسبة لبلاد الشام . مصر والسودان .. الخ »(١٧) .

(١٥) التخلف العربي والتحرر العربي . محمد حافظ يعقوب . دار ابن رشد بيروت (ص ٥٤) .
(١٦) المصدر السابق نفسه (ص ٤٧) .
(١٧) المصدر السابق نفسه (ص ٥٩) .

٦ ــ سيطرة مجتمع الاستهلاك كنتيجة مباشرة من نتائج التبعية الاقتصادية للسوق الامبريالية ، وتحويل المواطنين الى جماعات وافرادمن اللاهثين وراء العمل آناء الليل وأطراف النهار من أجل مزيد مــن الدخل من اجل المزيد من استهلاك السلع الكمالية المتجددة باستمرار التـي تطرحها السوق الراسمالية بمختلف اشكال المغريات ، دون ان تكون للمجتمع قاعدته المادية الصناعية الكفيلة بتطويره وتقدمه ودون ان يحقق الدخل القومي اي فائض لاعادة توظيفه في مجال التصنيع .

ان سيطرة مجتمع الاستهلاك قد حولت المجتمعات في الاقطار العربية الى مجتمعات تابعة لاتكاد تستطيع سد حاجاتها حتى من المواد الغذائية، وادت الى تسطيح الانسان العربي وتحويله اما الى كادح يلهث وراءاللقمة او الى مستعبد للسلع الكمالية ، او الى بورجوازي طفيلي مترف . فضاعت القيم الوطنية والقومية في غمرة الحيــاة اليومية ودوامتهــا السريعة .

٧ ــ فقدان اشكال التعبير الحر عن الفكر بمختلف اشكالهالسياسية والاجتماعية والاقتصادية بما في ذلك اشكاله الادبية الفنية ، وسيطــرة اللفظية والببغائية والسطحية والفوغائية وانعدام المنطق على معظم الانتاج الفكري ، ان لم نقل انعدام الانتا جالجدير بأن يحمل هذا الاسم ، وتحول الكتابة من اداة للتعبير عن الفكر الى سلعة في السوق خاضعة للعرض والطلب .

٨ ــ تفكك القوى السياسية التي نشــأت وتطورت بعد الحــرب العالمية الثانية في معظم الاقطار العربية وتناقضها وتصارعها وتحول هذه القوى عــن العمل الجبهوي الــى الصراع الذي بلغ حــد التصفيات الجسدية . فلا مجال لتعاون او حوار او عمل مشترك على اي صعيد، الا فيما ندر .

٩ ـ تغلغل اجهزة المخابرات الامبريالية والصهيونية في المجتمعات العربية ورصدها لجميع القوى القائمة فيها والتدخل المباشر وغير المباشر في توجيه تطور هذه المجتمعات باتجاه البقاء في ظل التفكك والصراع والتبعية السياسية والاقتصادية والثقافية للسياسة الامبريالية ـ الصهيونية المرسومة لبقاء المجتمعات تحت سيطرتها .

١٠ ـ انفجار التناقضات التاريخية العشائرية والطائفية والقومية ومشاكل الحدود في الاقطار العربية لصالح المخططات الامبريالية ـ الصهيونية ، وتطور هذه التناقضات الى حد تمزيق حتى الكيانات القطرية الاقليمية وتحويلها الى طوائف وعشائر واقاليم صغيرة عاجزة عن التطور والدفاع عن نفسها .

ان هذه النقاط العشر تمثل الملامح القاتمة السوداء لصورة الواقع العربي الراهن ، فهل يبدو غريبا بعدها ان يجحد الكتاب العرب في الثمانينات كل شيء بما في ذلك الماضي القريب ويشككوا فيه ويروا في كل هذا نذر الانحلال والانقراض !!

ان الواقع الراهن لا يقدم اية مؤشرات على ان المجتمع العربي باتجاه مواكبة تطورات العصر بعد ان دخل العالم مرحلة الثورة الصناعية الثانية ، الثورة التكنولوجية وبعد ان اصبحت الهوة بين المجتمعات المتقدمة وبين المجتمعات المتخلفة لا تعبر .

ـ فأين يمكن البحث عن ملامح لمستقبل اكثر تفاؤلا ؟ .

ـ وهل يستسلم المجتمع العربي لمصيره المحتوم ؟ .

ـ هذا هو السؤال .

الإدراك الكلّي في فهم المؤثرات الخارجية

د. جميل محفوظ

انطفأ جحيم الحرب العالمية الثانية وانبعثت شرارة لاهبة من العقل البشري لعلماء ابصروا ببصيرتهم وخبراتهم مااصاب البشرية من جنون فكري وتشويه خلقي عرض المدنيات التي بنتها اجيال متعاقبة بجهودعلمية متواصلة ، الى الدمار مما اطاح بكثير من تراث الانسان من النواحي العمرانية والفنية والعقلية ، وقاد سلوكه الى الشر وقوض جميع المفاهيم الدينية والاخلاقية والاعراف الاجتماعية .

نعم فقد استيقظ ضمير الانسان بعد ان عاد الجندي من ساحات القتال واخلد الى الطمأنينة في عشه مع من بقي من اسرته ، وارتاحت اعصاب المفكرين ، وعاد الطلاب الى مدارسهم والعلماء الى مخابرهم .

هذا الجو من الطمانينة سمح لعلماء التربية باقرار بعض المبادىء التربوية التي سبق واقرها علماء قبلهم ، والتي كانوا مترددين باقرارها سابقا . ومن اهم هذه المبادىء ماعرف بالتعلم وفق معطيات علم النفس التي اثبتت ان العقل يتلقى الخبرات والمعارف بصورة كلية اي يدرك الامور دفعة واحدة ككل قبل تحليلها . ويتم ذلك عن طريق الحواس لاسيما حاستي السمع والبصر . مما جعلهم يقومـون بتجارب في هـذا المضمار ادت الى قبول اسلوب في التعليم في اول مراحله سمي « التعلم البصري ـ السمعي » .

واننا فيما يلي سنقوم بدراسة مفصلة عن مبررات ومرتكزات هـذا الاسلوب .

حاول علماء النفس معرفة ابسط الاساليب التي يتبعها الذهن فـي موضوع اكتساب المعارف واغناء الحياة العقلية ، والتعرف على الحقائق فاجروا تجارب عديدة ، وقاموا بدراسات واسعة ، الى ان تبين لهم ان العقل في مراحل وصوله الى المجرد الذي يمثل الذكاء الراقي بالنسبة للانسان يجب ان يسير من البسيط . اي يجب ان يبدا بمعرفة البسيط من الامور مادية كانت ام معنوية ، وهذا البسـيط ، هو الحجر الاساسي للمعرفة . ويبدو ان هذا السير من البسـيط الى المجرد انما هو قانون محتم يرشد الطفل في تكوين طباعه وفي تثبيت شخصيته ، وفي اذكاء عقله وفي نمو ذكائه .

ماذا يقصد اذن « بالبسـيط .. ؟ »

ان مفهوم (البسيط) بالنسبة لاكثر المربين القدماء الذين تاثروا بهذا السير من المحسوس الى المجرد هو كما يلي :

البساطة تتضمن ـ حكما ـ معرفة الجزء ، ومعنى ذلك ان ادراكنا للجزء الذي هو ـ حكما ـ بسيط يتم قبل ادراكنا للكل ، والبساطة هي

تعلم التفاصيل قبل ادراك الوحدة باعتبارها مكونة من التفاصيل وهي اذن معقدة . وبالتالي فقد سادت فكرة البدء بالحروف الابجدية في تعلم القراءة قبل الكلمات ، والانتهاء بتعلم الجمل ، التي تمثل الحقائق المجردة ، والفكر الحية الناطقة . وسادت فكرة ادراك اصوات الحروف منفردة لبساطتها قبل فهم الفكرة المعقدة . ــ علينا اذن ان نعلم الطفل كل حرف على حدة شكلا وصوتا ثم ننقله الى معرفة المقاطع شكلا وصوتا ايضا ثم نكون منها كلمات ثم جملا كما هو الامر في طريقة المربية الايطالية المشهورة مدام مونتسوري ــ وهكذا نكون قد شيدنا بناء قويا متماسكا مبتدئين بالحجارة التي تمثل الحروف ، منتقلين الى الجدران والنوافذ ... التي تمثل المقاطع منتقلين بعد ذلك الى الحجرات والمخادع التي تمثل الكلمات ومنتهين اخيرا بالبناء كوحدة تامة تمثل الجملة الكاملة المتراصة . ــ

وفي تعليم الرسم ، نفرض على الولد رسم الخطوط المستقيمة ، ثم المنحنية ، ونطلب اليه التمرين على نقل اشكال هندسية او غيرها من نماذج لها الى ان يتمكن الطفل اخيرا وبعد جهد طويل من رسم المناظر الطبيعية والاشياء المحيطة فتحقق بذلك رغائبه وترتوي ميوله ويصبح قادرا على استخدام يده لاثبات ماتراه عينه بشكل متقن جيد .

وكذلك الامر في الكشف عن الحوادث الطبيعية والوصول الى قوانينها والتعرف على ماوصلت اليه هذه العلوم يفرض عليه البدء من العناصر الاولى ، والاجزاء المكونة لهذه الحوادث ليصل الى القانون او الى ادراك الكل الذي يضم هذه العناصر الاولى ــ فمن اجل دراسة الزهرة يقدم الى الطفل تويجا على حدة واعضاء التذكير والتانيث فيها قبل عرضها او دراستها ككل او كوحدة تامة ــ

وكان الاسلوب السليم في نظر اكثر المربين بالنسبة لتدريس القواعد والتاريخ والجغرافية والحساب وباقي مواد الدراسة اسلوبا مجزءامهشما لايعتمد فيه العقل على المنطق السليم الصحيح .

كانت قناعتهم : ان الجزء هو السهل ، هو الاساس ، هو العنصر الطبيعي لتكوين الكل ، هو الخاص . ولذا فهو اسهل ادراكا من الكل الذي يتسع فيشمل الاجزاء لانه عام وشامل . ولايمكن معرفة الكل العام المعقد الا بعد دراسة السهل البسيط الخاص » .

وكانوا ايضا على قناعة بان الخاص هو المحسوس ، هو المدرك ، هو المفهوم بسهولة . اما العام فهو مجرد والمجرد ادراكه عسير سيما وان عقلية الطفل غضة رطبة وفقيرة جدا من التجارب التي ستكتسبها مع الايام .

ان هذا المفهوم بالنسبة للبسيط هو السبب في وقوعهم في الخطا وان المفهوم الحديث لاشك ثورة في تاريخ العلم الحديث . والواقع فان مايبدو بسيطا بالنسبة لادراك الراشد لايكون دائما وبصورة حتمية بسيطا بالنسبة لادراك الطفل . وما يكون معقدا ايضا قد يكون بسيطا بالنسبة للطفل .

وهنا لابد لنا من الاستشهاد بدراسات المربي الكبير الدكتور ديكرولي ومساعديه الذين يقولون بان : « السير المنطقي لاكتساب التجربة الشخصية واكتشاف خصائص الاشياء والوصول الى المعرفة العلمية تعتمد قبل كل شيء على الادراك الكلي ثم على الادراك التحليلي واخيرا على الادراك التركيبي » .

يقول الدكتور ديكرولي في هذا الصدد : « لايدرك الطفل مفهوم المعطف اذا عرضنا عليه كل جزء من اجزائه على حدة ، كعرض الاكمام مثلا ثم الصدر ثم الجزء المحيط بالرقبة ثم الظهر . غير ان مفهوم المعطف يتكون عندما نعرضه عليه كاملا ونقول له هذا معطف » .

اننا عندما نتذكر انسانا فهل نتذكر التفصيلات والجزئيات المميزة لالبسته ولشكله ؟ من طول او عرض والصفات الخاصة بلهجته وطريقته في التحدث الى الناس وصوته المنخفض او الجهوري . ام نراه بكليته ونتصوره بشخصيته المالوفة لدينا ثم يتجه ذهننا بعد ذلك الى الخصائص

التي تميزه عن غيره خصائص تابعة لمظهره الخارجي واخرى تحدد اسلوبه في السلوك امام الحوادث وتبين دقائق نعرفها عنه لاتظهر لنا للوهلةالاولى انما تظهر عندما نفكر بها ونحصيها او عندما نريد وصفها بدقة ؟ لاشك بأن الصفات المميزة للانسان الذي نتذكره لاتظهر الا متاخرة ولاتظهر الا بعد ان تأتي الى الذهن الصورة الكلية لهذا الانسان والفكرة المجردة عنه. ومما لاشك فيه بان الخطيئة الكبرى التي وقع فيها علماء النفس والمربون هي انهم نسوا الطريقة التي سمحت لهم بتكوين وظائفهم فتصوروا وسائل في تربية الطفل بعيدة كل البعد عن الطريق الطبيعي للنمو . ويعتقدون بأنهم يقودون الطفل في الطريق السليمة عندما يفرضون عليه طريقا يتصورون انها هي الاسلوب السريع والمضمون في اكتشاف او اكتساب المعرفة ولكنهم على ما يبدو نسوا المحاولات الكثيرة والوقوع في الاخطاء والالتواءات التي عانوها للوصول الى مرحلة النضج التي وصلوا اليها .

انهم يشبهون في موقفهم حالة متسلق على الجبل ، وقد انتهى الى القمة بعد عناء وجهد وبعد ان سار في طريق صعبة ملتوية ، نسي جميع المصاعب التي جابهته وراح ينصح من يرغب اللحاق به باتباع طريق مستقيمة من اسفل الجبل الى قمته مدعيا بأن اقصر المسافات هي ماكانت على خط مستقيم ناسيا بان اقصر الطرق في حالته هذه هو ما سار به من منحنيات بعيدة عن الاستقامة التي تعترضها حواجز ضخمة والتي يستحيل اجتيازها لقسوة الانحدار .

والحقيقة انه يمكن الاتفاق مع هؤلاء المربين اذا قبلنا المبدا الذي يبدو واضحا وطبيعيا بالنسبة للراشد وهو : ان الجزء اسهل من المجموع ، وانه يجب السير من البسيط الى المعقد ، ومن الخاص الى العام مع تفسير مفهوم البسيط والخاص وجعله مقابلا لمفهوم المحسوس وتفسير مفهوم المعقد والعام وجعله مقابلا لمفهوم المجرد .

ومعنى ذلك اننا قبلنا فكرة : (ان الجزء هو الابسط وان الكل والمعقد هما صعبا الادراك) .

والواقع فان الكل والمعقد والمركب هي البسيطة فالكل يكون وحدة او مجموعة تستوعب فكرة تامة ومفهومة وحقيقة حية . فالكل قد يثير في ذهن الراشد تفصيلات ومعارف دقيقة عن تكوين عناصر تزيد دقة وعمقا حسب اختصاص هذا الراشد الذي ينظر اليها ولكنها في الحقيقة مجهولة تماما بالنسبة للصغير ولا يعرف منها الا هذا الكل واما الجزء المكون للكل والواضح بالنسبة للراشد فهو لا شيء في نظر الطفل في البداية ثم تظهر معالمه كلما زادت الخبرات واكتمل النضج واننا نورد بهذا الصدد بعض ما توصل اليه الدكتور ديكرولي والدكتور دومور والعالم جونكهير وكل منهم عني عناية خاصة بموضوع الادراك الكلي .

يقول دومور وجونكهير :

« ان الطفل ، كالراشد ، او اكثر منه ادراكا للكل قبل الجزء والمجموع قبل التفاصيل ، الخ . . . يرى الدمية قبل ان يتجه ببصره نحو الالبسة التي تحملها . . . ويرى الشجرة ويتعرف عليها كشجرة كبيرة يرى أغصانها وجزعها واوراقها كمجموعة قبل ان يتعرف على نوعها كشجرة سنديان مثلا او كستناء او غير ذلك . . . » (ان رؤية الشكل الكلي يسبق معرفة رسم التفاصيل) .

واننا نرى فائدة في ذكر تجربة قام بها العالم بينه :

« عرض بينه على طفلة هي في العام الاول من عمرها وتسعة أشهر ، رسوم اشياء مختلفة كطاولة، زجاجة، كرسي، فذكرت اسماءها وتعرفت عليها ولما عرض عليها بعض اجزاء الجسم الانساني ضلت الطفلة ولم تفهم شيئا . عرض عليها انفا جانبيا . وفما اماميا واخر جانبيا واصبعا مرسومة بحجم طبيعي مع الاظافر والسلاميات الثلاث ، فلم تتمكن الطفلة من معرفة شيء منها (* تتمة) وقد فسر بينه الحادث والتجربة كما يلي:

(*) تتمة : واعيدت التجربة مع الطفلة ذاتها عندما بلغت من العمر اربع سنوات واربعة اشهر ، فظهرت الطفلة مترددة ومدهوشة أمام نفس الرسوم ولم تتمكن من فهمها .

« أن ما ينقص الطفلة ويمنعها من فهم معنى الرسوم السابقة هو انها لاتملك من ملكة التحليل بقدر ماتملك ... ويبدو بأن الطفلة لاتقوم بهذا العمل التحليلي بسهولة فهي قد ادركت الشيء بكليته ومن اجل التعرف عليه من جديد تحتاج غالبا الى تلقي نفس هذا الانطباع الكلي » .

يتضح من ذلك بأن الطفلة تعرفت على الاشياء المحيطة بها ككل دون ان تحاول تقسيمها الى اجزائها وعندما عرضت عليها رسوم اجزاء من هذه الاشياء وقفت امامها وقفة سلبية ولم تفهم هذه الاجزاء لانها لم تتوصل بعد الى مرحلة التحليل .

ونحن اذ نورد مشاهدات بعض العلماء لابد من تأييدها بمشاهدات اجريت من قبلنا . وهذه احداها :

آ ـ .. طفل في العام الثالث والنصف من عمره من اسرة ريفية ، يعمل ابواه في زراعة الكرمة وتقطير منتوجها في ريف من الارياف الفرنسية المشهورة بهذه الزراعة رأيناه يلعب كعادته في باحة داره بمنتهى الحرية والعفوية . كان جالسا على بساط يعبث بقطع خشبية ذات حجوم هندسية مختلفة (كالمكعبات والاسطوانات والهرمات ، والمواشير ، وغيرها) ويجعل منها اشكالا معقدة ، وعندما ينتهي من عمله نسأله ماهذا ؟ وماذاك ؟ فيجيب بلهجة الواثق من الجواب : « ان هذا البناء هو اداة للتقطير اي (الانبيق ..) ولانشك في ان هذا النوع من العبث بالمكعبات واشادة بناء بها انما هو لعب اعتاد عليه الطفل بسبب ظروف حياته وحياة ذويه الذين يقطرون العنب بالانبيق ويستخرجون منه نوعا من المشروبات الروحية .

ثم عاد الطفل الى لعبه فخرب ، وبصورة مفاجئة ، ماكان قد بناه ثم شرع بالبناء من جديد . وهكذا راح يبني ويهدم مرات عدة . والملاحظ هو ان الاشكال المبنية في كل مرة ليست متشابهة بل تختلف في كثير من التفاصيل رغم ان الشكل العام واحد تقريبا والفكرة هي نفسها ، فكان

الطفل في عمله يصنع قطعة الخشب في مكان من البناء فاذا سقطت وتهدم جناح او جزء يعيد هذه القطعة الى مكان اخر في البناء ويستعين بقطع غيرها لم تكن مستعملة قبلا دون ان يهتم بمطابقتها لوضعها السابق ، ودون اصرار لاعادتها لمكانها الاول ؛ ويبدو انه كان يعمل حسب الصدفة وقوانين التوازن فيكفيه ان تأخذ قطعة الخشب مكانا دون ان تسقط على الارض وعلى ان يكون هذا الشكل العام يشبه الغاية المطلوبة .

ان هذا الطفل كان يفكر حتما كما كان يدرك اي انه يرى الاشياء ويدركها ادراكا كليا ، ويفكر في نفس الوقت تفكيرا كليا . كان في مخيلته مخطط او صورة او مفهوم عن الانبيق ولذا فقد عمد الى تحقيقه جملة دون التفكير باعادة صور الاجزاء الى ذهنه . لم تكن الخطوط الكبيرة بالنسبة للانبيق مجهولة لديه ، ذلك اننا عندما كنا نسأله عن بعض التفصيلات المميزة لبنائه كان يجيب بوضوح : « هذا هو القدر ، وهذه هي المدخنة ... الخ » .

وعمدنا الى تغيير الاسئلة فطلبنا منه ان يدلنا على بعض الاجزاء التي كان قد اوضحها لنا سابقا والتي لم تظهر في البناء الاخير فكان يجيب اجوبة تدل على عدم اكتراث فيدلنا بيده على اقسام قد لاتكون هي التفصيلات السابقة .

والمهم في الموضوع هو هذا التكرار للبناء ذي المظهر العام والواحد تقريبا ، اما الجزئيات فتختلف اختلافا واضحا وقد تهمل في بعض الاحيان .

والجدير بالذكر انه لم يطلب من الطفل بصورة مسبقة ان يشيد بناء من اخشابه لالة التقطير او غيرها . فالشيء الذي اثار اهتمامه واثر في حواسه ولد لديه فعالية حرة لتحقيق نموذج عنه .

ويقول ديكرولي في هذا الصدد : « يكفي ان نضع امام الطفل ادوات في مستوى قواه سهلة الاستخدام كالرمال والآجر والماء والحجارة

والقضبان والاسلاك الحديدية ، والمقوى ــ والورق ، والقماش ، ... الخ والبسة وادوات المطبخ واجزاء من دمى ، واجهزة مختلفة ... الخ ، كي يدرك فورا مظاهر تفكيره الكلي في انشاءاته التي تشبه شبها كليا للنماذج التي يتصورها هذا الطفل او يلاحظها .

يصنع الطفل قطرا بواسطة المكعبات الخشبية او احجار الدومينو ، ليقيم جسورا وانفاقا بواسطة الرمل وليصنع من الاجر او المواد اللينة حيوانات مختلفة ومن قطع الحطب يعمل اسلحة ويربط قضبان المكانس لتصبح حبلا طويلا ويجمع بقايا الاقمشة ويقصها لتصبح دمى جميلة وينظم الصفائح الخشبية ويربط بعضها الى البعض الاخر بواسطة المسامير او الخيطان او اية طريقة اخرى .

يقول العالم النفساني (كلاباريد) في حديثه عن (اهتمام الطفل) مايلي :

« لايكترث الطفل بالجزئيات مثله في ذلك مثل الراشد الذي لايهتم بجزئيات قطار مقبل عليه بل ويحاول الابتعاد عنه ، وان عملية الرؤيا الاجمالية وادراك الهيكل العام للاشياء هي عملية واضحة كل الوضوح تستدعي تسمية خاصة ويطلق عليها كلاباريد ــ السانكريتيةأي الاجمالية .

هذا وان الادراك الكلي عند الطفل لايكون بصريا فحسب انما يظهر في جميع العمليات العقلية ، فالذاكرة كلية ايضا ذلك لان الادراك كلي . وفي الواقع اذا عدنا الى المشاهدة التي اجريناها بالنسبة للطفل ــ ا ــ نرى بان لديه صورة كلية عن الانبيق ثبتت في ذهنه مسبقا مع غيرها من الصور البصرية واصبحت ذكرى بين ذكريات الطفل يمكن استدعاؤها بصورة ارادية ــ وهل من شك بأن كثيرا من المفاهيم قد تكونت في ذهن الطفل جملة واحدة دون تحليل سابق ودون تجزئة . واذا عاد كل منا الى ذاته واجرى تحليلا نفسانيا وتساءل عن كيفية تكوين فكر واضحة عن

كثير من المفاهيم لدهش مما يدرك كليا وجملة واحدة دون ان يكون قد قام بدراسة او تحليل للعناصر وقد يرى بأنه يجهل في بعض الاحيان التفاصيل والاجزاء المكونة للكل .

والان يمكننا ان نلخص ماتقدم في موضوع الادراك الكلي على النحو الاتي :

يدرك الطفل مشهدا بصورة غامضة اولا ودون ان يميز فيه شيئا . فالنظرة هنا عامة لكل متماسك الاجزاء ، ثم يبدي الطفل اهتماما بالجزئيات ويراها منفردة ويعزلها عن الكل وتسمى هذه المرحلة بالادراك التحليلي واخيرا يفتش عن الاجزاء ويقرب العناصر المكونة للكل بعضها الى البعض الاخر ، ويجمع شتات المعطيات المتفرقة ليكون منها مجموعة متماسكة وهذا مايسمى بالادراك التركيبي . والادراك الكلي ثم التحليل ثم التركيب هي مراحل ثلاث لتطور الادراك عند الطفل . وهذا لايعني ان جميع المفاهيم التي تغزو عقل الطفل يجب ان تمر بهذه المراحل الثلاث اذ تتكون بعضها كما بينا انفا دون اللجوء الى التحليل ثم التركيب وقد يعترض بعض علماء النفس فيقولون بضرورة قيام الذهن بهذه العمليات أي التحليل ثم التركيب ولايشترط ان تظهر هذه العمليات لساحة الشعور لان للاشعور عملا ايضا لايقل عن عمل الشعور .

ولم تقتصر الدراسات في تحقيق هذه الفكرة على ادراك البصر الكلي فقد تناولت رسوم الاطفال واجريت تجارب كثيرة بينت على ان الطفل يبدا برسم الخطوط الاساسية للانسان ولشكله العام . اما الجزئيات فانها تظهر تباعا وتأخذ اهمية متزايدة وتصبح عديدة رويدا رويدا .

وبعد ان اجرى ــ لوكه ــ دراسة طويلة ودقيقة لتطور رسوم طفلته وصل الى بعض النتائج التي يمكن ان تضاف الى ماتوصل اليه العلماء في موضوع الادراك الكلي .

يقول لوكي : « يجذب الطفل أولا نحو الكل والعام ويتجه بعد ذلك نحو الجزء والفردي . واذا بدأ بادراك شيء في كليته دون ان يميز بين مختلف العناصر المكونة له ذلك لان هذا الشيء يجذب الطفل في مجموعة دفعة واحدة ــ اما الانتقال من العام الى الفردي كاتجاه للتطور النفسي يبدو للوهلة الاولى غير صحيح لان السير المعاكس ينسجم مع مفهوم في الحياة قبل بصورة اعتباطية » . ولكنه هو الصحيح .

ان الانسان يقبل بسهولة المفهوم القائل بأن الادراك يبدأ بالجزء وينتهي بالكل ويتفهم الخاص قبل العام لانه نسي طفولته ولان متطلبات العلم تقتضي الدقة في تركيب المفاهيم من اجزائها ــ الطفل الصغير يخضع لقانوني **النضج والتجربة** فيدرك مايؤثر في حواسه ادراكا بسيطا قد لايتصل بالحقيقة في بعض الاحيان اتصالا تاما وهذا الخطأ في الادراك يصحح مع التجربة المتكررة والنضج الدائم اما الراشد فلا تكفيه النظرة الاجمالية في اكثر الاحيان فيعمل مداركه ويسخر حواسه ويجهز امكاناته الفكرية ويضيف اليها تجارب وآراء غيره ويكون منها فكرة صحية عن المدركات وهذه الاعمال الذهنية تحتاج كلها الى معرفة للعناصر الاولية والاجزاء المكونة لهذا الكل .

واننا اثناء فترة تجولنا في مدارس رياض الاطفال في باريس حضرنا درس رسم وفوجئنا بحادث يجدر ذكره عند التكلم عن الوظيفة الكلية : المطلوب من الاطفال رسم زهرة البنفسج التي وزعت منها معلمة الصف نموذجا لكل واحد منهم مع الادوات اللازمة للتكوين . وبدأ الاطفال بالعمل بعد ان استمعوا لتوجيهات المعلمة . كنت بالقرب من طفل في الخامسة من عمره ؛ فرأيته يخط بريشته المبللة باللون الاخضر خطا مستقيما يمثل ساق الزهرة غير ان المعلمة نبهته الى ان الساق منحنية وليست مستقيمة كما يرسم . فاضطرب الولد للوهلة الاولى من هذه المفاجأة غير المنتظرة ولكنه قبض على الزهرة بعد تفكير قليل وقوم اعوجاج الساق بحركة سريعة قائلا : « انها مستقيمة الان » وابتسم كانه يقول

ومابضير رسمها مستقيمة طالما انه بالامكان جعلها كذلك وطفح وجهه سرورا وظهرت عليه علامات النصر دلالة على ان الحل الذي وجده هو امر طبيعي .

ان هذه الحركة من قبل الطفل تدل على ان الجزئيات لم تثر اهتمامه ويكفيه ان يحقق في رسمه مخططا للزهرة (الشيما) الذي كان قد كون في ذهنه مسبقا رغم ان النموذج قد عرض امامه على غير الصورة المرسومة في مخيلته ــ راى ضورة وسهولة في رسم الشكل العام ، انه كون فكرة عن الزهرة ناتجة عن تجاربه السابقة ومشاهداته للزهور في الطبيعة وفي الحديقة . وفي الواقع لم تكون فكرته عن استقامة السوق بسبب استقامتها فكثير منها لايكون مستقيما بل هو منحن غير ان الفكرة نشأت من الصورة الذهنية لهذه الزهرة والصورة نشأت من مشاهداته العفوية العديدة التي تنقصها الدقة والوضوح . فهو اذن يرسم الصورة الكلية ذات الوضع الخاص ولايهتم لتغيير الاوضاع او اية تفصيلات اخرى .

٢ ــ ظهور الادراك الكلي في الادراكات السمعية ، واللمسية ،والحركية

لا ينحصر الادراك الكلي في الادراكات البصرية او في عمليات ذهنيـة معينة ــ انما يظهر في جميع انواع الادراكات بصرية كانت أم سمعيـة أو لمسية او حركية . ويظهر ايضا في الفعاليات العقلية بصورة عامـة كالتذكريات والحكم والمحاكمة . والتعبير ، وفي العمل .

والادراك الكلي هو في الواقع حالة خاصة لقانون الاختصاص الـذي يسمح بادخار الجهد والحصول في اغلب الحالات العملية على مردود أسرع واضمن لطاقات قليلة ومحدودة .

واذا درسنا فعالية الرجل البدائي نراها تشبه الى حد بعيد فعالية الطفل وهي كلية حتما . فأجهزة العمل والحراثة وادوات عجلات النقل

وغيرها من ادوات الزينة والموسيقى كلها كانت بسيطة ويكفي بان نقوم بزيارة للانسان البدائي لنطلع على وجود هذه الاشياء البدائية محضرة بصورة بدائية ومع ذلك فانها تؤدي الخدمة المخصصة لها . واذا درسنا رسوم البدائيين نرى هذه الصفحة في المخططات والتصاميم من الاشكال العامـــة .

هذا وان النظريات والتأملات العقلية قد لا تكون صحيحة عندمـا لا تدعم بتجارب دقيقة تؤيدها ولذا فقدقام بعض المربين بتجاربعديدةفي هذا الصدد نخص بالذكر منها تجارب الدكتور ديكرولي صاحب الطريقة المشهورة في القــراءة .

ان اول تجربة اجراها في موضوع الادراك الكلي كانت على طفل اصم ابكم عمره ستة اعوام وخمسة شهور ولما توصل الى نتائج مرضية قـام تجربة اخرى مع سبعة اطفال صم واحد عشر طفـلا سويا تتـراوح اعمارهم بين ٤ و ٦ اعوام ونصف ثم تابع تجربته مع عدد اخر من اطفال مصابين بشذوذ مختلف . وكانوا كلهم ممن لا يعرفون مبادىء القراءة والكتابـة .

وكانت التجارب كما يلي : يعرض على الاطفال مجموعة من ثلاث لوحات من المقوى لمدة ثلاثين دقيقة كتب على كل واحدة منها جملة ، وكلمة ، ومقطع ، وحرف . ويلفظ المجرب الحرف والمقطع ويقرا الكلمة والجملة ، ويشرح المعنى ويطلب من الاطفال تنفيذ الاوامر التي تتضمنها الجملة واعادة لفظ الكلمة والمقطع والحرف .

يعاد عرض اللوحات مع فواصل زمنية واحدة ليتمكن الطفل مـن استيعاب محتوياتها ثم تسجل النتائج .

وقد تبين بوضوح لا يقبل الشك بأن الاطفال حفظوا الجمل والكلمات قبل ان يحفظوا المقاطع والحروف ، وثبت بأن حفظ الحـروف ذات

الشكل المعقد كان أسهل وأسرع من حفظ الحروف البسيطة التركيب . فحفظ الاطفال للحرفين (A , J) وهما يبدوان معقدين قبل حفظهما لحرفين سهلين .

وقد يبدو بأن التعرف على حرف بسيط (T , G) او على شكل منتظم (دائرة ، متشابه الاضلاع ، او متوازي المستطيلات) يكون اسهل من التعرف على مشهد أو على شخصيات ذات مظاهر مختلفة وأعمال متعـددة .

وحقق ديكرولي تجارب أخرى تتصل بذاكرة الصور واراد بذلك معرفة مدى ثبوتها في الذاكرة بالنسبة لثبوت الاشكال الهندسية او الحـروف .

وكانت أول تجاربه هي أن يعرض على الاطفال قطعة من المقوى كتب فيها تسعة حروف بحجم معين ولمدة عشرين دقيقة . ثم يطلب منهـم التفتيش عنها بين ٢٦ حرفا معروضة على منضدة مجاورة .

ويعرض على الاطفال في التجربة الثانية تسعة اشكال هندسـية لمدة عشرين دقيقة ايضا ثم يطلب منهم معرفتها بين ٢٦ شكلا .

اما التجربة الثالثة فهي التفتيش عن تسع صور كانت قد عرضت على الاطفال أيضا لفترة عشرين دقيقة وهذه الصور موجودة ضـمن مجموعة من الصور مجهولة من قبل الاطفال وعددها ٢٦ .

وتعرض في التجارب الثلاثة الحروف التسعة والاشكال الهندسية التسعة والصور التسع مع فئات الست والعشرين حرفـا والستة والعشرين شكلا هندسيا والست والعشرين صورة .

ثم سجل الزمن الذي يحتاجه الاطفال في كل مرة لمعرفة ما يرونه مسبقا وسجل بعد ذلك عدد الاخطاء .

ولقد اجريت هذه التجارب على فئات مختلفة من الاطفال فكانت النتائج ان عرفت الصور مرات اكثر وكانت الاخطاء قليلة . ويتبعها في ذلك التعرف على الاشكال الهندسية ثم على الحروف . ولوحظ أيضا بأن للصور تأثيرات سعيدة في الاطفال الصغار فكانت مصدر اثارة لاهتمامهم ولسرورهم . هذا واننا نلخص هذا البحث بما يلي :

١ ـ ان الفعالية الكلية تكون الجسر بين عفوية الفعالية الفريزيـة وفعالية الذكاء العالي .

٢ ـ تستفيد (الفعالية الكلية) من عفوية الفعالية الفريزية بدوافع تحدد وجودها ، وتستمد ايضا من فعالية الذكاء العالي امكانات جديدة تسمح لها بالتكيف مع شرائط جديدة .

٣ ـ يتم عملها لدى الاطفال بصورة عفوية فتكسبهم خبرات مهمـة جدا كاللغة ، ومعارف عن البيئة المادة ، والحية ، والاجتماعية ، وتكيفهم بالتالي مع مجموعة من الفعاليات المختلفة مما يتسح لها في بناء العقل بصورة مضطردة .

٤ ـ تستخدم الام (الفعالية الكلية) بصورة لا شعورية لتربي ابنها وتكسبه خبرات مختلفة ومهمة نخص منها (تعلم اللغة) .

٥ ـ نرى أن استخدامها ضروري بدءا من مرحلة رياض الاطفال حتى مرحلة استخدام الاساليب المنطقية والعقلية والمجردة في التفكير والكلام والحكـم والمحاكمة .

٦ ـ يمكن استخدامها في فروع المعارف المتعلقة بطبيعة الانسـان (العلوم الطبيعية ، التاريخ ، الجغرافيا) وفي التعبير عن معارفه بلغته الاصيلة او بلغة أخـرى .

٧ ـ يجب استخدام الفعالية الكلية عند البدء بتعليم الرياضيات .

٨ ـ ان الشرط الاساسي في عمل الفعالية الكلية ان يعتمد التعليم واكتشاف الحقائق على اثارة اهتمام الاطفال اثارة طبيعية وربط تعلم المهارات بتعلم المعارف بشكل يسير فيه الفكر مع العمل وتتداخل فيه التجربة مع القانون وتجتمع فيه المعلومات في اطار منسجم التركيب موحد الهدف واضح الموضوع باستخدام طريقة اطلق عليها الدكتور ديكرولي : (طريقة تمركز الاهتمام حول موضوع واحد) .

اي انه من الضروري النظر الى الملكات العقلية ككل وان جميع المعارف والخبرات يجب ان تصل الينا بشكل طبيعي اي مفهومة ضمن اطار واسع شامل الذي يمكن ان نجعله موضوعا للاهتمام .

فموضوع القراءة يؤخذ من الموضوع العام ومواضيع الحساب والمقاييس والقواعد وعلوم الفيزياءوالطبيعة والتاريخوالجغرافيا والحيوان تؤخذ ايضا من الموضوع العام وتتفرع عنه وتتصل به دائما ـ مما يتطلب تغيرا كبيرا في توزيع مواد الدراسة على حصص درسية اذ ان التوزيع القديم هو اسلوب اصطناعي يهيء الفكر لتسجيل بعض المعارف ثم يتركها لينتقل بالذهن الى معارف اخرى من غير مادة ثم يتركها ايضا بحكم انتهاء المدة الزمنية المخصصة لها ليبدا نفس الجهد ـ وهذا سير معاكس تماما للسير الطبيعي للعقل في تكوينه واغناء مكتسباته .

والخلاصة فانه من الضروري ان يستخدم في تعليم القراءة للصغار الطريقة الكلية فنعتمد بذلك على الوظيفة والفعالية الكلية ونجعل تعليمها ضمن اطار « مركز الاهتمام » تؤخذ منه مواضيع الدراسة على اختلاف موادها وتصل اليه في مجموعها ويسير العقل في اكتشاف الحقائق مع التجربة والعمل والاستقصاء والبحث والمشاهدة واعمال اليد وتجنيد الحواس كافـة .

والطريقة الكلية هذه تفترض الادراك الكلي اولا ثم التحليل والتعرف الى العناصر الاولى المكونة لهذا الكل لجمعها من جديد في عملية تركيب

وتكوين الفكرة العلمية الواضحة والناضجة التي تضم معها جميع الجزئيات ـ فتصبح النظرة الاخيرة الى الشيء او الى المفهوم نظرة دقيقة بعد ان كانت اصلا نظرة شاملة .

الطريقة الكلية في تعليم مبادىء القراءة والكتابة مقتبسة من دراسات وتجارب العالم ديكرولي .

لاشك بان العلماء الذين سبقوا ديكرولي في استخدام هذه الطريقة هم قلائل جدا غير انها استخدمت بصورة بدائية ولم تصل الى هذا الوضوح في تطبيقها الا عندما رسم لها الاسس النهائية معتمدا على معطيات علم النفس وعلى التجارب التي قام بها مع مساعديه وزملائه وشملت **الاسوياء وغير** الاسوياء .

واذا كنا قد خصصنا في البحث طريقة ديكرولي بالذات **فما ذلك الا** قناعة منا بانه الرائد الاول لطريقة انتشرت انتشارا كبيرا في جميع ارجاء العالم **وطرحت** على بساط البحث والنقاش والنقد من قبل العاملين في حقل التربية .

ان اول من حاول الخروج على الطريقة التقليدية هو **الدكتور** الفرنسي **ايتار** في القرن الثامن عشر ـ وذلك عندما تولى تربية طفل انتشله من صيادين في غابة كثيفة وكان في حالة من البدائية والوحشية ما جعلهم يطلقون عليه اسم وحش /افيرون/ ان هذا الطفل هو اصم ابكم وقد حاول ايتار نقله من الحياة البدائية الحيوانية الى مرحلة يتفهم معها الحياة الاجتماعية دون **أن** يحصل على نتائج مرضية غير ان الطريقة التي استخدمها والصبر الذي تحلى به جعلاه في الصف الاول بالنسبة الطريقة الكلية ـ واعتبر **أ**ول من استخدمها في تعليم القراءة .

ولانشك بأن تجارب ايتار كانت نافعة جدا بالنسبة لديكرولي ولكنها لم تكن كافية ولم تتجه الاتجاه الذي وضحه لنا ديكرولي في طريقته

وسنرى بان اعتبارات اساسية اوحت اليه بطريقته الكلية التي اطلق عليها اسم « الطريقة البصرية او الطبيعية » .

ما هي هـذه الاعتبارات ؟

١ ـ ان الفعاليات العقلية للطفل ذات الصلة بالادراكات المختلفة وبخاصة بالادراكات البصرية ، والسمعية ، واللمسية ، هي كلية في الاصل ، كما بينا ذلك في هذا البحث ، ولما كان تعلم القراءة يستدعي مساهمة في العمل لعدة وظائف عقلية منذ البدء اذن بدءا كليا اي بصورة كليـــة .

٢ ـ ويجب ان لا يغيب عن الذهن بأن أهم الوظائف العقلية التي تسهم في تعلم مبادىء القراءة هي الوظيفة البصرية . وان هذه الوظيفة تلعب دورا اساسيا في أخذ الصور الكتابية وتسجيلها في الذاكرة مع معانيها ومدلولاتها ـ كيف يمكن كتابة الكلمات الآتية وما شابهها دون الاعتماد على الحاسة البصرية .

نأى ، سما ، عصا ، هذا ، الذي ، هؤلاء ، اولئك ... الخ

ومما يلاحظ هو ان الوظيفة البصرية تصل الى النضج بوقت اقصر من مدة نضج باقي الوظائف كوظيفة السمع مثلا وهذا النضج السريع يظهر الاهمية الاساسية لهذه الوظيفة في تلقي الاحساسات وفي ادراك الاشكال والالوان ، والمسافات والحركات والتنقلات ... الخ ، والعين من جهة ثانية ، تقدم لنا مفاهيم عن العالم الخارجي اغزر وادق واوسع مما تقدمه لنا الاذن ولذا يجب ان يكون تعليم القراءة بصريا لان العين توصل الى الطفل معارف اكثر ملاءمة لعقليته ويمكن تقديم مثال على ذلك هو دقة وسرعة تعلم القراءة من قبل الاطفال الصم ، وصعوبة تعلمها من قبل الاطفال العميان .

ان الوقائع تثبت بان فاقد السمع يتعلم القراءة والكتابة بسهولة ان كان ذكيا ويتعلمها بالطريقة الكلية وقد درست اعمال الطلاب المصريين من الصم ، فتبين بأنها خالية من الاخطاء الكتابية بينما يخطىء غيرهم مـن الاطفال أخطاء كثيرة .

٢ ـ يجب السير من المحسوس الى المجرد ، ومن الفكرة الحية والمفيدة والمفهومة من قبل الطفل لتصل في الوقت المناسب ، الى التحليل والى التركيب .

ديكرولي يعرض الجملة امام عيني الطفل ليتعرف اليها وليتمثلها . ثم يكلف باجراء مقارنات ويوجه اهتمامه نحو اجزائها لتقسيمها بعد ذلك الى عناصرها اي الى كلمات ومقاطع وحروف ليجمع هذه الحروف بعد ذلك في كلمات وفي جمل . ونعتقد بان هذا الاسلوب يتجاوب مع نفسية الطفل . وهو اسلوب اقتصادي يوفر على المربين وعلى الطفل على السواء كثيرا من الجهد ومن الوقت . وهكذا فاننا نتبع مع الطفل في تعليمه القراءة نفس الطريق الذي تعلم به اللغة من امه ومن اهلـه ومجتمعه . تتكلم الام فيسمعها ويستمع الى ما يحيط به . فالكلام الذي يداعب سمعه هو ذو مغذى ، ويدل على فكر حية وحقيقة لها صلة وثيقة بحياته وعواطفه وحاجاته انه لا يسمع مطلقا الحروف منفصلة . وعندما يبدأ بالتعبير فانه يلفظ كلمات تدل على فكر تامة . فيقول مثلا بابا ويقصد بذلك (بأن والده قد حضر ، او ذهب ، أو اريد بابا) او بابا أخذ الدمية ، فيتوصل بعد ذلك الى لفظ جمل تامة ، ثم يبدا بالتحليل ولكن بصورة عفوية فنراه يجزء الكل ويحلله الى عناصره ويكتشف أخيرا مركبات هذا الكل أي لـ(الكلمات ، والمقاطع والحروف) وينظر اليها نظرة فاحصة وارادية ويدرك مقوماتها .

ولذا فانه من البديهي ان نتبع في تعليم القراءة نفس الطريق الطبيعي الذي اتبعه الطفل في تعليم الكلام .

ان ادراك الكل قبل الجزء يظهر في تصحيح نص ما ــ فالمصحح لا يرى الحروف الغريبة او الناقصة او موضع الخطأ في بعض الكلمات الا بعد جهد خاص .

واذا عدنا الى تجربتنا الشخصية في تصحيح بعض ما نكتب يتضح لنا باننا لا نرى في كثير من الاحيان الخطيئات الاملائية التي ارتكبناها دون انتباه . مما يدل بأن القراءة الدارجة غير الفاحصة الناقدة انما هي ادراك لهيكل الكلمة بكليتها فيتعرف اليها القارىء من خلال الشكل فقط .

يقول وونـد « لا تجوب الكلمة الجملة المسموعة اذهاننا كصورة لنقاط متتابعة اي لا تكون على شكل كلمات او اصوات للجملة تحدث بصورة متقطعة ومنفردة في ظرف ما ، بينما تسقط فيه الاجزاء السابقة واللاحقة لها في ظلام الليل . ولكنها ، على العكس من ذلك ، تفرض على الذهن دفعة واحدة وبكليتها ولمدة من الزمن يتناسب طولها مع مقدار اهتمام المستمع لها » .

ولا شك بأنك عندما تسمع قطعة موسيقية فانت تسمع الحانا مسكوبة في قالب خاص تدركه بكليته وتطرب له دون ان تتمكن من تحليله الى اجزائه الا اذا كنت موسيقيا ضليعا فتقوم بعملية تحليل وتركيب سريعة وتتذوق القطعة مع تذوق عبقرية المؤلف وهذا عمل خاص بالفنانين الضليعين .

وكذلك فانك تكون فكرة واضحة او غامضة بنسبة ما يمت الموضوع الذي تسمعه من محاضر ما الى ثقافتك وتجربتك بصلة وعندما تريد ان تتذكره فانك تتذكر هذه الفكرة المكونة لهذا الكل .

وقد دلت التجارب بأن تعلم مبادىء القراءة والكتابة باتباع الطريقة الكلية البصرية يطرد الملل والسأم من نفوس الصغار . فالطفل لايبقى امام الكتاب ساعات وساعات مجهدا نفسه في تعلم ارشادات مستقلة

ومبعثرة لا جاذبية فيها ولا معنى لها . فهو عندما يقرأ الجمل يشبع فضوله لانه يقرأ من خلالها حوادث مثيرة تتصل بحياته وعواطفهوتجاربه اتصالا وثيقـا .

فالقراءة اذن يجب ان لا تكون مادة درسية مستقلة بل يجب ان تكون متداخلة مع غيرها من مواد الدراسة ، وذلك تطبيقا لمبدأ (تمركز الاهتمام) بحيث اننا نقتصد من الوقت والجهد بالنسبة للمتعلمـين من الصغار وللمعلمين على السواء .

ان عبقرية ديكرولي لم تكن باختراعه للطريقة العقلية البصرية ، في تعلم القراءة فقد استخدمها غيره لتعليم غير الاسوياء ولكنه هو الاول في نشرها على نطاق واسع .

ولنعد الى العالم ايتار الذي رغب في تعويد شريد الافيرون علـى تفهم الرموز او اللغة البصرية باستخدامه الطريقة المسماة (الطريقـة المنهجية) والتي كانت شائعة في اواخر القرن الثامن عشر ـ لنرى نتيجة تجاربه ثم الانتقال منها الى الطريقة البصرية .

وضع ايتار امام تلميذه حروفا معدنية وبعد جهود مضنية وصبر توصل اخيرا فيكتور (وهو اسم الشريد) الى تركيز أنتباهه والـى تمييز الحروف والى رصفها وتكوين بعض الكلمات ذات الصلة المباشرة بحاجاته .

ولكن ايتار لاحظ بعد فترة من الزمن بأن الطريقة ليست بالسهولة التي تصورها ولذا وجب عليه العودة الى نقطة البدء من جديد . ولنستمع اليه يوضح طريقته بقوله : (يجب اقامة صلة مباشرة بين الاشياء واشاراتها اي صورها لتثبيتها في الذاكرة ويجب ايضا ان تتصف الاشياء الاولى المعروضة على الذهن بالبساطة التامة . وعلى هذا فانني اضع فوق مكتبي عدة اشياء (ريشة كتابة ، مفتاح ، سكين .. الخ)

ولوحة مكتوبة عليها اسماء هذه الاشياء . والمطلوب تعويد الولد على وضع الاسم تحت الشيء الذي يدل عليه . ولقد فهم الولد المقصود من هذه العملية ودلالتي على ذلك انه اعاد الوضع الصحيح للكلمات عندما غيرت امكنتها واتجاهاتها .

(غيرت تجاربي ، فحصلت على عده ملاحظات بدرجة الانطباعات التي تحدثها في حواس الولد هذه الاشارات المكتوبة) .

(ولذا فان استخدام طريقة فعالة سمحت بايصال الولد الى معرفة قيمة الاشارات الذهنية في تطبيق هذه المعرفة وفي التعرف للاشياء والى صفاتها والى فعالياتها وبالتالي سمحت لامتداد علاقات الولد بالاشخاص الذين يحيطون به وبالقدرة على التعبير عن حاجاته وامكانياته وامكانية تلقي الاوامر والتبادل الحر للفكر) .

الأدب، شكلاً ايديولوجيًا: بعض الفرضيات الماركسية

ايتيان باليبار
بيير ماشري
ترجمة: قاسم المقداد

اهنالك نظرية ماركسية في الادب ؟ ما مقوماتها ؟ سؤال كلاسيكي ، غالبا شبه اكاديمي ، سنحاول تفحصه وتقديم بعض الفرضيات الجديدة(١) .

* اذا وجد القارىء صوبة في قراءة هذا النص فمردها الى الصياغة الاصلية . أما لترجمة فقد حاولت ماوسعني الجهد ان اكون أمينا مع المحافظة طبعا على مقتضيات اللغة العربية . وفي هذا المجال لابد لي من توجيه الشكر الى الشاعر أدونيس للملاحظات القيمة حول هذه الترجمة والتي افادتني كثيرا (المترجم) .

(١) تضم هذه الدراسة مقتطفات من التقديم الوارد في كتاب رونيه باليبار ، بالاشتراك مع جنفياف ميرلات وجيل تري : les francais fictifs : علاقة الاساليب الادبية باللغة الفرنسية القومية والذي صدر عام ١٩٧٤ عن منشورات (هاشيت) في مجموعة Analyses والتي يشرف عليها لوي التوسر .

١ ــ الاطروحات الماركسية حول الادب ومقولة « الانعكاس » :

لا نريد هنا استعراض المحاولات التي جرت لتوضيح هذه الفكرة ، والمجادلات التي اثارتها ، تكفي الاشارة الى ان تكوين « علم جمال » (خصوصا علم جمال أدبي) قد اعاد الماركسية دوما ، جملة او تفصيلا ، الى نمطين من القضايا :

ــ كيف يمكن ، من ناحية ، شرح الصيغة الايديولوجية الخاصة « بالفن » بالتأثير « الجمالي » ؟

ــ من ناحية ثانية ، كيف يمكن شرح وتحليل الموقف الطبقي (او المواقف الطبقية التي قد تكون متناقضة) في النضال الايديولوجي الطبقي « لمؤلف » ما ، او بشكل أكثر مادية ، لنص « أدبي » ؟.

من الواضح ان اولى هاتين القضيتين هي قضية مستوردة ، فرضتها الايديولوجية المسيطرة على النظرية الماركسية ، ترغمها على ان تنتج هي كذلك علما جماليا ، وان تقدم هي ايضا كشف حساب Rendre compte (مثل ليسانج lessing ، مثل هيجل Hegel ، مثل تين Taine ، مثل فاليري Valéry ، وآخرين ، حول الفن ، او العمل الفني ، وحول التأثير الجمالي للفن . هناك اذا ، من حيث ان هذه القضية مفروضة على الماركسية من الخارج ، شيئان : اولهما ، اذا رفضت الماركسية ذلك فانها « تقدم برهانا » على عجزها عن تفسير الواقع ، « كواقع » انما « كقيمة » مطلقة للازمنة الحديثة (قيمة مستقبلية منذ تزعزع الدين) ، او اذا قبلت ، فانها مضطرة الى الاقرار بـ « القيم » الجمالية اي الخضوع لها ، وهي نتيجة ترضي اكثر من سابقتها ، الايديولوجية المسيطرة التي ترغم الماركسية على ان تقر داخلها « بقيم » الطبقات المسيطرة ، نتيجة ، ذات اهمية سياسية ، اكبر بكثير ، في الوقت الذي اضحت فيه الماركسية ايديولوجية مجموع الطبقة العاملة .

القضية الثانية تنبع ، على العكس ، من داخل الماركسية ، في **مجالها الخاص** انما بشكل يمكن ان يبقى شكليا وآليا . من هذه الناحية، يبقى المعيار الواجب تطبيقه هومعيار الممارسة : مقياس الممارسة العلمية: نسأل آنذاك عما اذا كان ، بالنسبة للماركسية موضوع سؤال النصوص عن موقفها الطبقي قد ادى الى انفتاح حقل للمعارف الجديدة ،وللقضايا الجديدة قبل كل شيء . نقول ان الحجة المضادة لصياغة صحيحة لهذا السؤال هي العمل ، بشكل موضوعي ، على اظهار مناطق كاملة من القضايا غير المحلولة ، وغير المعترف بها كقضايا ، على الاطلاق ، في مجال المادية التاريخية نفسها .

مقياس الممارسة السياسية نفسها من حيث انها **تمارس ايضا في الحقل الأدبي** : اقل ما يمكن هنا ان نطلبه من النظرية الماركسية هو البدء بانتاج تغييرات حقيقية وتاثيرات هي نفسها عملية وسواء في طريقة انتاج النصوص الادبية و « الأعمال الفنية » ، او في طريقة « استهلاكها » الاجتماعي . هل يمكن ان نعد تغيراً حقيقياً مجرد التجهيز محترفي الفن والادب (من كتاب وفنانين ومعلمين وطلبه) بإيديولوجية ماركسية عن الشكل او الوظيفة الاجتماعية للفن (حتى لو ادت هذه العملية احيانا الى منفعة سياسية مباشرة) ؛ (ولأولئك الذين يجعلونها اساس « مفهومهم للعالم) وسائل تذوق الأعمال الفنية واستهلاكها بالشكل الذي يحلو لهم ؟ .

برهنت التجربة ، في الواقع ، على امكانية استبدال الموضوعات الايديولوجية المهيمنة على الحياة الثقافية ذات المنشأ البورجوازي الصغير بموضوعات جديدة « ماركسية » : اي موضوعات مصوغة بلغة النظرية الماركسية دون تعديل فعلي لمكانة الفن والادب في الممارسة الاجتماعية ، او تبعاً لذلك ، للعلاقة العملية التي تربط الأفراد والطبقات الاجتماعية بالأعمال الفنية التي ينتجونها او يستهلكونها . على

وجه الدقة ، يبقى هذا الانتاج ، وهذا الاستهلاك مفهومين ، ويمارسان تحت صيغة « الفن » بوجه عام (وقد يكون هـذا الفـن « ملتزماً » ، « اشتراكياً » ، « بروليتارياً » الخ . .) .

كان مع ذلك لدى بعض كلاسيكيي الماركسية عناصر من شأنها شق الطريق ، لا في « علم جمال » ، لا « نظرية في الادب » ، ولا « نظرية في المعرفة » ، بل بطريقتهم في ممارسة الادب والموقف النظـري الـذي تتطلبه هذه الطريقة ، محققين في آخر المطاف ، موقفاً طبقيـاً ثورياً . لقد طرحوا بعض الأطروحات حول ماهية التأثيرات الأدبية بعامـة ، وهي اطروحات يمكن ، إذا ادخلت في إشكالية المادية التاريخية أن تصبح اطروحات للتحليل العلمي ، إذن التاريخي ، للتأثيرات الأدبية (٢) .

هذه الاطروحات العامة ، توضح أنّ نموذجي القضايا التي تتوزعها المحاولات الماركسية ما هما الا قضية واحدة : امكانية تحليل طبيعـة المواقف الطبقية وشكل تحققها في الانتاج الأدبي ، ونتائجه (« النصوص » و « الأعمال » المعترف لها انها ادبيـة) ، اي في نفس الوقت امكانيـة تحديد الكيفية الايديولوجية للأدب وتفسيرها . لكن هذا لا يعني انـه يجب طرح هذه القضية في إطار نظرية في تاريخ التأثيرات الأدبية ، توضح العناصر الأولى لعلاقتها بقاعدتها المادية وبتشكلها الطرد (لانهـا غـير موجوده دائماً) ، وباتجاهاتها المتغيرة (لأنها لا تبقى ثابتة دائماً) .

١ ــ ٢ : مقولـة الانعكـاس الماديـة :

تنتظم اطروحات كلاسيكيي الماركسية ، حول الأدب والفن بدءاً من المقولة الفلسفية الاساسية للانعكاس . ويؤدي فهم هذه المقولة الى امتلاك مفتاح المفهوم الماركسي للأدب .

(٢) شرح لينين هذه الاطروحات ، بشكل واضح ، في سلسلة مقالاته حول تولستوي .

في النصوص الماركسية التي تعالج المفهوم المادي للأدب ، مثل نصوص ماركس وانجلز حول بتراك ، او نصوص لينين حول تولستوي ، يفهم الادب ، من حيث هو انعكاس مادي للواقع الموضوعي ، كواقع **تاريخي** في شكله بالذات ، وحيث يسعى التحليل العلمي لضبطه .

عبر ماوتسي تونغ عن هذا المفهوم خلال **مداخلاته في النقاشات** Causeries **الدائرة حول ادب وفن ينيان** Yenan قائلاً : « إن الاعمال الادبية والفنية كأشكال ايديولوجية ، هي نتاج انعكاس حياة اجتماعية ما ، في دماغ الانسان » . **هكذا نرى ان ما تحتيه مقولة الانعكاس ، بالنسبة لمنظري الماركسية ، هو تحديد المؤشر الواقعي** للأدب : « **الادب** لا ينزل من السماء » إنه ليس نتاج « ابداع » « مجهول» بل هو **الممارسة** الاجتماعية (او هو نتاج ممارسة اجتماعية) ، كما انه ليس نشاطاً « وهمياً » على الرغم من الآثار الوهمية التي يتركها ، بيد ان « نتاج **الانعكاس** » هو بالضرورة سيرورة مادية « لحياة اجتماعية ما » . **على هذا** ، فان المفهوم الماركسي يضع الادب في مكانه من النظام الكامل **المحدد بشكل غير متكافىء للممارسات الاجتماعية** الواقعية في مستوى البنى الايديولوجية الفوقية كشكل ايديولوجي بين اشكال اخرى ، ترتبط بقاعدة من الروابط الاجتماعية المحددة والمتغيرة تاريخياً ، كما انه مرتبط تاريخياً بأشكال ايديولوجية أخرى . لنلاحظ فوراً أنّ الحديث عن الأشكال الإيديولوجية لا يستتبع اي شكلانية ، لان المفهوم المادي التاريخي لا يستند الى « الشكلي » (من حيث انه قد يتميز عن « المضمون ») ، لكنه يستند الى الوحدة الموضوعية للتكوين الايديولوجي (سنعود الى هذا الموضوع فيما بعد) . لنلاحظ ايضاً أنه ، حينما تقول الماركسية بهذه الاطروحة الاولى ، وهي عامة جداً (لكن لازمة) ، فانها لا تستبق السؤال « **باي شكل ايديولوجي يتعلق الأمر في الدعوى الايديولوجية نفسها ؟** » وبالنتيجة فهي لا تدعو الى اية عملية « لاختصار » الادب الى الأخلاق ، الدين ، او **السياسة الخ** . . .

مع ذلك ، فقد ادى المفهوم الماركسي الى مجموعة من اساءات الفهم ، والتشويهات ، التي من اللائم الوقوف عندها ، تساعدنا في ذلك ، النتائج التي يمكن رومينيك لوكور D. Lecourt* من استخلاصها مؤخراً ، خلال إعادة قراءة مرهفة لكتاب لينين المادية وعلم النقد التجريبي .

يوضح د. لوكور ، انّ المقولة الماركسية ـ اللينينية للانعكاس ، تشتمل ، حسب ترتيب ضروري يدخل في تكوينها ، على قضيتين متواليتين ترتبط الواحدة بالاخرى (ليس هناك ، تبعاً لصياغة لوكور ، اطروحة بسيطة ، بل مضاعفة لانعكاس الأشياء في الفكر) .

القضية الأولى التي ينبغي على المادية أن تعطيها الأولوية ، هي قضية ، **موضوعية الانعكاس** ، المتعلقة بالسؤال التالي : **هل هناك** (ام لا) **واقع مادي** ينعكس في **الفكر ويحدده ؟** : وبالتالي فهي **ترتبط** بسؤال آخر : **هل الفكر** نفسه ، هو واقع مادي محدد ؟ : المادية **الديالكتيكية** ، تؤكد (على) موضوعية الانعكاس ، موضوعية الفكر كانعكاس : **تحديده بالواقعية المادية** ، التي تسبقه وتلازمه دوماً ، وواقعه **المادي** نفسه في الوقت ذاته .

القضية الثانية لا يمكن طرحها بشكل صحيح إلاّ على اساس الأولى: في حالة المعرفة العلمية ، ترتبط قضية دقة الانعكاس بالسؤال التالي : اذا كان الفكر يعكس واقعا ماديا ، فهل يمكنه ان يعكسه بشكل دقيق ؟. او ، في اية شروط (تاريخية تجعل الرابط الجدلي « للحقيقة المطلقة » يتدخل في « الحقيقة النسبية ») ، يمكن لهذا الفكر أن يعكس تلك الحقيقة ؟ . إنّ حل هذه القضية ، إذن ، هو التحليل العلمي لسيرورة تاريخ العلوم في حياديته النسبية ، اما بالنسبة لنا ، فنرى أنّ هذه

---

* دومينيك لوكور Une crise et son enjeu : D. Le court (محاولة حول موقف لينين من الفلسفة) ، مجموعة Théo:ies ، دار نشر ماسبيرو ، باريس١٩٧٢

القضية الثانية تتعلق بالسؤال التالي : بأي شكل من أشكال الانعكاس ، يتعلق الأمر ؟ غير أن هذا السؤال لا يكون له معنى مادياً إلا بعد منطوق Enonce القضية الأولى ، وبعد تأكيد موضوعية الانعكاس .

ينشأ عن هذا التحليل ، والذي لا نورد هنا سوى خطوطه العامة ، ان المقولة الماركسية حول الانعكاس ، تتميز اساساً عن الصورة التجريبية الملموسة للانعكاس في مرآة . إن انعكاس المادية الجدلية هو « انعكاس بلا مرآة » وهو وحده ، في تاريخ الفلسفة ، الذي دمر تدميراً فعلياً الإيديولوجية التجريبية لعلاقة الفكر بالواقع كانعكاس مرآوي (اذا ، قابل للارتداد) . وهذا يعود بشكل اساسي الى صعوبة المقولة الماركسية حول « الانعكاس » بالشكل الذي ذكرناه قبل قليل ، فهي تتصور تمييز مسألتين ، وتركيبهما حسب ترتيب وحيد الاتجاه ، حيث تتحقق وجهة النظر المادية .

تنطبق هذه الملاحظات ، مباشرة على قضية « نظرية الادب » ، والتمسك بتلك الصعوبة يعني من حيث المبدأ ، الغاء صعوبتين معروفتين ، متعاكستين ظاهرياً فقط : أولاً تلك التي تثيرها الشكلانية والثانية التي تنتج عن الاستخدام « النقدي » أو « المعياري » لمفهوم الواقعية ، من ناحية ، ادعاء دراسة المظهر الثاني (لذاته) بمعزل عن الأول ، ومن ناحية اخرى ، الخلط بين المظهرين ، والقائم على ربط الأول بالثاني والذي يقلب الترتيب المادي ايضاً .

غير ان التعريف المتماسك « للانعكاس » كما يشرحه لينين ، يتيح لأن يتمفصل الاول بالثاني ، كما هي عليه حالهما في الواقع . والمظهران اللذان يجب تمييزهما وترتيبهما هما : الأدب كشكل ايديولوجي (بين اشكال أخرى) والسير النوعي للانتاج الأدبي .

لنحاول تبيان ذلك بإيجاز .

١ ـ ٣ ـ الأدب بما هو شكل ايديولوجي :

ينبغي « حصر » الآثار الادبيــة في المجموع التــاريخي للمارسات الاجتماعية ، ولكي يتسنى لنا تصور هذا التحديد الموضوعي ، بشكل جدلي ، وليس بشكل آلي ، لا بد من تصور علاقة « الادب » « بالتاريخ »، لا كعلاقــة (ترابط) قائمة بين نظامين ترتيبيين ، انما كتطور لاشكال التناقض الداخلي . كما يجب الا نتصور بان الادب والتاريخ يقوم الواحد منهما في معزل عن الآخر (ولو على شكل تاريخ الادب من ناحية، والتاريخ الاجتماعي والسياسي ، من ناحية اخرى) بل هما مجتمعان في علاقــة داخلية من التعقيد والتركيب [هذه العلاقة التي تكون] شرط الوجود التاريخي لشيء ما كالأدب . وهي التي تطرح ، عموما ، تعريف الأدب كشكل ايديولوجي .

يكون هذا التعريف خصبا ، حينما نطور فيه متطلباته : الاشكال الايديولوجية كما نعرف ، ليست مجرد « تنظم » أفكار أو احاديث . انها تتحقق في عمل وتاريخ الممارسات المحددة ، كعلاقات اجتماعية محددة، اقترح التوسير Althusser وصفها ، بالنسبة للمجتمعات الطبقية ، بالاجهزة الايديولوجية للدولة Appareils idiologigiques d'etat ، إذن، فالوجود الموضوعي للأدب ، لا ينفصل عن الممارسات في بعض الاجهزة الايديولوجية للدولة ، بشكل خاص ، كما سنرى ، انه لا يمكن فصل الأدب عن الممارسات اللغوية المحددة (إذا كان هناك ادب فرنسي « فلأن هنالك ممارسة لغوية « اللغة الفرنسية » ، او مجموعة متناقضة من الممارسات للغة الفرنسية من حيث هي لغة قومية ») ، وهي لا تنفصل عن الممارسات المدرسية التي ، لا ترسم فقط حدود استهلاكها ، انما ايضا الحدود الداخلية لاستهلاكها بحد ذاته . وحينما نربط الوجود الموضوعي للأدب بهذه المجموعة من الممارسات ، فإننا نقوم بتحديد نقاط التثبيت Points d' ancrage المادية التي تجعــل من الأدب واقعــاً تاريخياً واجتماعيا .

نقول إذاً ، في البـدء ، ان الادب قـد تشكل تاريخيـاً في **العصر البورجوازي** ، على شكل مجموعة من الوقائع اللغوية (او مجموعة من الممارسات اللغويـة الخاصة) دُمجت قصـداً في السير العام لعمليـة المدرسة(*) Scolarisation ، حيث تترك آثاراً وهمية لازمة لإعادة عرض الايديولوجية البورجوازية كإيديولوجية مسيطرة . هكذا ، يبدو لنـا الأدب خاضعاً ، بشكل عام ، الى تحديد ثلاثي [الجوانب] : **« لغوي »** ، **« مدرسي »** ، و **« خيالي »** (هذه النقطة الاخيرة ، والتي سنعود اليها، تستدعي مسألة الرجوع الى التحليل النفسي في شرح الآثار الادبية) .

ينشأ التحديد اللغـوي بشكل أساسي ، من كون ان عمل الانتاج الادبي (لأن هذا العمل سيسهم مباشرة في تكوين الانتـاج) يستند ، ويهدف الى وجود لغـة مشتركة ، تُعقلن التبادلات اللغوية : يبتعـد الادب عنها بشكل محدد (لا عشوائي) ، ويثبت واقعية نقطة انطلاقه .

كنا قد لخصنا في تقديمنا لعمل رينيه باليبار و د. لابورت ، حول اللغة القومية الفرنسـية ، الخطوط العريضة لشرح السـيرورة التاريخية لتشكل اللغة المشتركة ، بالمقدار الذي اتاحه عمل [الكاتبين المذكورين] من امكانية استشفاف لتلك الخطوط . وأشرنا على اعقابهما ، الى ان اللغة المشتركة (بما هي لغـة قوميـة) التي ترتبط بالشكل السياسي « للديمقراطية البورجوازية » هي نتيجـة تاريخية لنضالات الطبقـات الخاصة . واشرنا الى ان الوظيفة الأساسية للغة القومية المشتركة التي تشبه في هذا القانون البورجوازي ، والتي ترتبط من ناحية اخرى ، بشكل وثيق بهذا القانون ، هي اعطاء شكل واحدي ، شامل ، تقدمي ، لعصر ما برمته ، كما انها ترتبط أيضا بسـيطرة طبقية جديدة : وتعود في هذا الى تناقض اجتماعي ، يبرز في العملية التي تصعّده ، فما هي حدود هذا التناقض ؟.

* او الدوام المدرسي (م) .

انه (التناقض) اثر الشروط التاريخية التي تتكون فيها السلطة ، الاقتصادية ، السياسية ، والايديولوجية لبناء الطبقة البورجوازية الفوقي . لذا يجب العمل على تغيير علاقات الانتاج المتأثرة بصيغة الانتاج الراسمالي ، ليس على مستوى القاعدة فحسب ، انما يجب ايضا القيام بعملية تغيير جذري لمجمل العلاقات الايديولوجية ، اي البناء الفوقي ، حيث يمكن وصف هذا التغيير « بثورة ثقافية » بورجوازية ، تفترض تشكل ايديولوجية جديدة وتحقيقها كذلك ، كإيديولوجية تسيطر على اجهزة الدولة الايديولوجية الجديدة ، كما تفترض اعادة نظر كاملة في العلاقة القائمة بين مختلف الاجهزة الايديولوجية للدولة . والسمة الرئيسية لهذا التغيير الثوري ، الذي يمتد على مدى اكثر من قرن ، لكنه كان يهيىء نفسه منذ زمن طويل بأشكال مختلفة وناقصة ، هي (السمة) ، جعل الجهاز المدرسي جهازاً مسيطرا للبقاء تحت عبودية الايديولوجية المهيمنة : خضوع كل من الافراد والايديولوجية المسيطر عليها ، لذا ، فإن كل التناقضات الايديولوجية تنتقل في نهاية المطاف ، الى تناقضات الجهاز المدرسي ، وتصبح خاضعة للشكل المدرسي **وفيه** . هنا نبدأ بالتعرف الى التناقضات الاجتماعية في الجهاز المدرسي ، التي لا يمكن ان توجد الا فيْ الوحدة الشكلية للمدرسة « الوحيدة » و « الموحِّدة » [بكسر الحاء] ، وتنشأ التناقضات عن هذه الوحدة نفسها الناشئة عن تعايش جهازين ، أو شبكتين متناقضتين ، يمكن تسميتهما « بالابتدائية(*) ـ المهنية » و « ثانوية ـ عامة » اذا ما استعدنا التحديد « المؤسساتي لدرجات التعليم » الذي قدم ، في فرنسا ، ولمدة طويلة ، خدمة كبيرة ، لإضفاء البعد المادي على هذا التناقض . يتحقق هذا التقسيم المدرسي الساعي الى اعادة تقسيم الطبقات الاجتماعية ،

* اي المدرسة الابتدائية ، المدرسة المهنية ، المدرسة الثانوية .. الخ (م) .

في مجتمع قائم على بيع وشراء قوى العمل الفردية ، والذي يؤمن على شكل وحدة (بشكل خاص الوحدة الوطنية) السيطرة الايديولوجية البورجوازية ، (يتحقق) على شكل تقسيم لغوي ، اعتبارا من اللحظات الاولى وعلى امتداد الدوام المدرسي ــ هذا الشكل الموحّد (التقسيم اللغوي) يكون الوسيلة الاساسية للتقسيم وللتناقض . والتقسيم اللغوي ، خلافاً لما كان يمكن ملاحظته في بعض التشكيلات ما قبل الراسمالية ، ليس تقسيماً **بين** « لغات » مختلفة (« لغة الشعب » ، لهجة [عامة] ، لهجة اقليمية [لهجة داخل لهجة ــ م] Patois ، أو لغة عامية ، **وبين** « لغة البورجوازية » (، إن هذا التقسيم يفترض ، على العكس ، لغة مشتركة ، وهو تناقض الممارسات المختلفة للغة الواحدة ، انه ، بشكل اساسي ، في الدوام المدرسي وعبره ، تناقض بين الفرنسية الاولية التي تعلم في المدرسة الابتدائية ، وبين اللغة الفرنسية الادبية ، التي كانت في الماضي حكراً على التعليم الثانوي والعالي . على هذا الاساس ، يتطور فيما بعد ، التناقض بين الممارسات المدرسية (خصوصاً بين الممارسة « الابتدائية » للتعبير ــ السرد Narration الذي هو مجرد تمرين لتعلم اللغة « الصحيحة » يعبر عن الواقع ، وبين الممارسة « في المرحلة الثانوية » للانشاء ــ شرح النصوص ، ومن هنا التناقض القائم بين الممارسات المدرسية ، وبالتالي بين الممارسات الايديولوجية اي ، بين الممارسات الاجتماعية . ان ما يبدو لنا على أساس سيرورة الانتاج الادبي هي تلك العلاقة اللامتكافئة (حتى بحسب الشكل المدرسي ، علاقة ملكية لا متكافئة) في الايديولوجية المسيطرة نفسها ، غير ان هذه العلاقة المتناقضة ، ما كان بإمكانها أن توجد ، لو لم تناضل الايديولوجية المسيطرة في سبيل سيطرتها .

بعد هذا التحليل (الذي لم تشر إلا الى خطوطه العريضة) يمكننا الآن فهم نقطة اساسية : ان علاقة موضوعية الأدب بالواقع الموضوعي

الذي يحدده تاريخياً ، ليست علاقة [هذا الأدب] « بموضوع » يمثله ، اي انها ليست علاقة محاكاة ، ولا هي مجرد علاقة اداتية ، علاقة استخدام وتغيير اداته المباشرة ، اي الممارسات اللغوية المحددة مدرسياً ، ولا يمكن استخدام الممارسات اللغوية بسبب طابعها المتناقض ، كمجرد مادة اولية لأن كل استخدام هو تدخل ، اتخاذ موقف (بالمعنى العام) من التناقض ، وبالتالي فهو مساهمة فعالة في تطويره . وموضوعية الادب هي تدخله الضروري في عملية تحديد واعادة انتاج الممارسات اللغوية المتناقضة للغة مشتركة ما ، حيث تتحقق الفعالية الايديولوجية المدرسية (الدوام المدرسي) البورجوازية .

إنّ طرح القضية على هذا الشكل يلغي المسالة المثالية القديمة : « ما الادب ؟ » التي هي ليست مسالة موضوعيته المحددة ، انما مسالة جوهره الذي يبقى دوماً إنسانياً وفنياً بشموليته . هذا الطرح يلغي تلك المسالة لانه يبين لنا على الفور ، شكلاً مادياً لعملية سير الادب ، هذا الشكل الموجود في عملية ما لا يكفي الأدب لتحديده ، على الرغم من ضرورته بالنسبة إليه . إذا كان الانتاج الادبي يستند الى قاعدة مادية نوعية . وإذا ما استعيد تناقض الممارسات المدرسية وعومل من الداخل (عن طريق تخيلي متكرر باستمرار) ذلك انّ الادب نفسه ، يشكل احد اطراف هذا التناقض والذي يجب ان يتحدد الطرف الآخر بالنسبة إليه ، لانه يشكل ، جدلياً ، في الوقت نفسه النتاج ، والشرط المادي للتقسيم اللغوي في المدرسة . وهو يشكل طرفاً واثراً Effet لتناقضات تاريخية . في هذه الشروط ، لا شيء يثير الدهشة في أن الايديولوجيا الادبية التي تشكل جزءاً من الأدب نفسه ، تستشرس في إنكار هذه القاعدة الموضوعية وفي تقديم الأدب من حيث هو « اسلوب » و « إبداع فردي » واعٍ او لا واعٍ ومن حيث هو عمل خلاق » الخ ...

وكشيء خارجي (يفوق) عملية المدرسة (الدوام المدرسي) Scolarisation مما يمهد بالتالي لنشره و « التعليق » على الادب بمجهود كبير ، دون أمل في إمكانية حصره : لأنَّ ما هو مهدَّد في هذا النفي الاساسي إنما هو موضوعية الادب كشكل ايديولوجي تاريخي ، وهو الشكل الخاص لعلاقته بصراع الطبقات . الوصية الاولى والاخيرة للايديولوجيا الادبية هي : « تحدث عن جميع اشكال صراع الطبقات ، إلا ذلك الذي يحددك مباشرة » . لكن في الوقت نفسه ، هناك مسألة علاقة الادب بالايديولوجيا المسيطرة ، مطروحة بعبارات جديدة . هذه المسألة تغلت بدورها من المواجهة ؛ مواجهة الجواهر الشاملة ، حيث تجد العديد من المناقشات الماركسية مسجونة فيها . الاعتراف بوجود شكل ايديولوجي محدد داخل الادب ، ليس ولا يمكن ان يكون معناه قصر الادب على الايديولوجيات الاخلاقية ، السياسية ، الدينية ، وحتى الجمالية التي يمكن تعريفها بمعزل عنه، ولا ان تجعل من هذه الايديولوجيات او الموضوعات والمنطوقات الايديولوجية التي يمكن فصل بعضها عن بعض ، المضمون الذي قد يأتي حاملا شكلا خاصا . هذا النوع من التقسيم ، لا يزال آليا (ميكانيكيا) ، ويلتقي بالصيغة التي تنكر الايديولوجية الادبية ، بمقتضاها تحديدها التاريخي ، وذلك بزحزحتها من مكانها . انها تلزمنا بايديولوجيا خاطئة ، غير محددة حول « الشكل » و « المضمون » حيث يمكن لاي عبارة من هذه العبارات المتميزة سطحيا ان تعطي نفسها ، بالتناوب ، شكلا اساسيا ، او ثانويا : تارة تعاد الى مضمونها (الايديولوجي) ، وطورا الى شكلها (الادبي) . ان تحديد الادب كتشكيل ايديولوجي خاص ، يعني طرح قضية اخرى هي قضية نوعية الآثار الايديولوجية التي ينتجها الادب ، والصيغة (الآلية) التي يقوم الادب بموجبها ، باحداث هذه الآثار ، وهذه هي المسألة الثانية في المقولة المادية الديالكتيكية حول « الانعكاس » .

عملية انتاج التأثيرات الجمالية الادبية :

ومادمنا قادرين ــ بفضل الاستخدام الصحيح لمقولة الانعكاس الماركسية ــ على رفض مازق النقد الادبي (هل يجب تحليل الادب من الداخل ــ للبحث عن جوهره ــ أم من الخارج للبحث عن وظيفته ؟) ، ومادمنا نعرف انه لا يجوز ارجاع (تقليص) الادب الى اي شيء آخر غير نفسه ، ولا لنفسه ، بل تحليل خصوصيته الايديولوجية : فاننا نستطيع محاولة رسم ترتيب للمفهومات المادية التي تتدخل في هذا التحليل مستندين الى النتائج التي توصلت اليها رونيه باليبار . ان رسما من هذا النوع ليس له ، بالطبع ، سوى قيمة مؤقتة ، لكنه يتيح لنا امكانية تقويم الانسجام الداخلي لمفهومنا المادي حول الادب وانسجامه مع مجمل مفهومات المادية التاريخية .

تظهر لنا هذه المفهومات وفقا لثلاث مراحل : فهي تتعلق بطبيعة التناقضات التي يحققها ويطورها التكوين الايديولوجي الادبي (وهو ما ندعوه بالنصوص الادبية) وشكل التطابق الايديولوجي الناتج عن عمل التخيل الادبي ، اخيرا ، مكانة التأثير الادبي الجمالي في عملية اعادة انتاج الايديولوجية المسيطرة . سنشرح ذلك بشكل مبسط .

٢ ــ ١ : التعقيد النوعي للتكونات الادبية : تناقضات ايديولوجية ، وصراعات لغوية :

عملا بمبدأ التحليل المادي ، نقترح عدم دراسة النتاجات الادبية من ناحية وحدتها الظاهرية الخادعة ، بل من ناحية تنوعها المادي، وما يجب البحث عنه في النصوص ليس علامات التلاحم : بل مؤشرات التناقض المادية (المحددة تاريخيا) التي تنتجها وتلتقي بها على شكل صراعات محلولة بشكل غير متكافيء : بعبارة اخرى يرفض التحليل المادي للادب ،

ضمن الاطار الذي يبحث فيه عن تناقضات محددة ــ يرفض مبدئيا ــ مفهوم العمل الادبي (المؤلف Oeuvre اي التصور الوهمي لوحدة النص ككل تام ، يكتفي بنفسه ، كامل بنوعه (بمعنيي هذه العبارة : اي كونه ناجحا بشكل تام ، وكاملا بشكل تام) . او بشكل اكثر دقة ، ان التحليل المادي للادب لا يأخذ مفهوم « العمل الادبي » بعين الاعتبار ؛ ومفهوم « مؤلفه » الشخصي) الا بغية شرحه كوهم ضروري مسجل في الايديولوجيا الادبية التي ترافق دوما كل انتاج ادبي . النص منتج في شروط تقدمه كعمل مكتمل ، يبدي ترتيبا اساسيا ويعبر عن مشروع ذاتي او عن روح العصر ؛ يمكن ان يجد المرء نفسه فيه عبر قراءة عميقة (عالمة) او ساذجة . لكنه ، في ذاته ، ليست شيئا من هذا ، انه على العكس غير مكتمل ماديا ، مفكك ، غير مترابط لانه ينجم عن الفعالية التنازعية والتناقضية لعملية او اكثر من عمليات واقعية مركبة لا تلتغي فيه الا بطريقة خيالية(*) .

لنقل بشكل اوضح : ان ما يخلق النص الادبي اساسا هو فعالية التناقض الايديولوجي الواحد او الكثير من حيث ان هذا التناقض لايمكن حله فعلا في الايديولوجية . وهذه في نهاية الامر ، فعالية مواقف الطبقة المتناقضة في الايديولوجية ، وهي مواقف لا يمكن الجمع بينها . بالطبع ، ان مواقف ايديولوجية متناقضة من هذا النوع ، لا تشكل تناقضات ادبية بحد ذاتها وهو امر يقودنا الى « حلقة » الادب المغلقة : انها مواقف

(*) ان رفض اسطورة العمل الادبي من حيث هو وحدة قائمة بذاتها ومن حيث هو كمال لا يعني الاخذ بالاسطورة المضادة (كما لدى جماعة تل كل Tel Quel) حول العمل من حيث هو طبيعة مضادة وخرق عنيف لكل نظام . ان قلب المنظورات صيغة اثيرة لدى الجدال الايديولوجي : « ان فوضى جميلة هي غالبا فعل فني » (بوالو Boileau) .

ايديولوجية عملية او نظرية تشمل مجال الصراعات الطبقية الايديولوجية كالمواقف الدينية ، القانونية والسياسية المرتبطة باستشرافات محددة لصراع الطبقات . مع ذلك ، فلا طائل من الزعم بامكانية وجود الخطاب Discours « الاصلي » عاريا في النصوص لهذه المواقف الايديولوجية « السابقة » على تحققها الادبي : **لانه لا يمكن صياغتها الا بشكل مادي لنص ادبي ما** . ونقصد بذلك ، انها تعلن عن نفسها بشكل يمثل في الوقت نفسه حلها الخيالي ، الذي تقترحه او الذي يزيحها عن موقعها ، مستعيضا عنها بتناقضات يمكن جمعها بشكل خيالي في الايديولوجيا الدينية ، السياسية ، الاخلاقية ، الجمالية او النفسية .

لنحاول اقترابا أكثر من هذه الظاهرة : نقول ان الادب « يبدأ » مع الحل الخيالي للتناقضات الايديولوجية التي لا يمكن التوفيق بينها ، ومع تصور حل كهذا : ليس بمعنى ان الادب يمثل ، اي يصور (بواسطة الصور ، الرموز ، الالغاز او الحجج) هذا الحل الموجود قبلا بشكل فعلي (نكرر هنا ان ما ينتجه الادب هو بالضبط استحالة وجود حل واقعي كهذا) . بل بمعنى اخراج التصور بما هو حل لعبارات تناقض لا يمكن تجاوزه عن طريق عمليات النقل والاستبدال المتعددة والمعقدة قليلا او كثيرا . فلكي يكون هناك ادب ، يجب الافصاح عن عبارات التناقض دفعة واحدة (العناصر الايديولوجية المتناقضة) في لغة خاصة هي لغة «تسوية» تحقق **سلفا** وهم المصالحة الممكنة بين هذه العناصر . والافضل من هذا ان لغة « التسوية » تظهر هذه المصالحة على انها طبيعية وبالتالي على انها ضرورية ، لا يمكن تجنبها .

في كتاب **« من اجل نظرية للانتاج الادبي »** ، حاولنا ابراز التناقض المعقد الذي يخلق النص الادبي ــ فيما يتعلق بتولستوي (بعد لينين) ، فيرن ، وبلزاك ، تبعا لهذه المبادىء المادية . ما نستطيع تحقيقه ، في كل حالة بشكل خاص ، وان المشروع الايديولوجي للمؤلف ، المعبر عن موقف

طبقي محدد ليس ، في الواقع ، احدى عبارات هذا التناقض الذي يقدم له النص تركيبا وهميا مع مواقف متناقضة دون التمكن من الغاء غيريتها الحقيقية . من هنا تبرز فكرة ان النص الادبي لا يعبر عن الايديولوجية (اي « وصفها في كلمات ») ، كما يعبر عن ذلك اخراجها ، وعرضها . وهي عملية تنقلب فيها الايديولوجية على نفسها ، نوعا ما ، لانه لا يمكن عرضها بهذا الشكل دون ان تبرز حدودها بالضبط ، فيما يتضح عجزها عن الاستيعاب الفعلي للايديولوجية المناقضة لها .

ما يبقى غامضا ومتجنبا في هذا الوصف . في كل جزء من كل صفحة وفي كل سطر من الكتابة ، هي عملية الانتاج الادبي الذي يقدم تناقضات الخطاب (الحديث) الايديولوجي في الوقت نفسه مع وهم وحدته ، بالتالي ، وهم مصالحته ، مشروطا حتى بهذا الوهم . بعبارة اخرى ، هي الآلية النوعية للتسوية الادبية التي لا تزال تهرب من التحليل ايضا ، طالما بقي مبدأ هذا التحليل المادي معمولا به في وصف عام جدا .

وتتيح لنا تحليلات رونيه باليبار ، على ما يبدو ، امكانية تجاوز هذه الصعوبة ، ليس فقط ، في اكمال الاطروحات السابقة ، بل ايضا بتصحيحها وتغييرها .

فما الذي توضحه لنا باليبار ؟ انها تبين ان الخطاب (الحديث) او اللغة الادبية الخاصة ، الخالصة ، والتي تتمثل فيها التناقضات الايديولوجية ، لا تقع خارج الصراعات الايديولوجية كالثوب او الغطاء الحيادي المحيد . انها تأتي لتخفي عبارتها فيما بعد فالحديث ، بالنسبة الى هذه الصراعات ، ليس ثانويا ، بل اساسيا ، بسبب تأثيرات التناقض الايديولوجي الطبقي ، على صعيد أولي ، يعيدنا الى القاعدة المادية للادب كله : هذه اللغة نتجت في خصوصيتها (وفي كل المتغيرات الفردية التي تسمح بها) على صعيد الصراعات اللغوية المحددة تاريخيا بالتطور ، كما نتجت في التكوين الاجتماعي البورجوازي للغة الديمقراطية « المشتركة »

والدوام المدرسي المعمم الذي تفرضه على كل الفرنسيين سواء كانوا مثقفين أم غير مثقفين .

هذا هو ، على وجه الاجمال ، مبدأ تعقيد التشكيلات الادبية ، التي يتطلب الانتاج فيها شروطا مادية خاصة بالتشكيلة الاجتماعية البورجوازية والذي يتحول معها : وهو حل وهمي للتناقضات الايديولوجية ، طالما صيغت في لغة خاصة ، مختلفة عن اللغة المشتركة ، وداخلة فيها ، في آن واحد (لان اللغة المشتركة هي نفسها تحقيق لصراع داخلي) تحقق وتخفي الصراع الذي يكونها في مجموعة من التشكيلات « التسوياتية » . وهذه هي ازاحة التناقضات التي تسميها باليبار « بالاسلوب » الادبي ، الذي تبدأ في تحليل جدليته . جدلية فريدة لانها نجحت في احداث اثر ووهم المصالحة الخيالية بين العبارات التي لايمكن المصالحة فيما بينها عن طريق ازاحة مجموع التناقضات الايديولوجية ، على أرضية احداها ، او في مظهر من مظاهرها ، وهو مظهر الصراعات اللغوية . وهكذا لم يعد للحل « الوهمي » « سر » آخر سوى تطوير ومضاعفة التناقض ، وهو جيد اذا ماعرفنا ان نحلله ونزيل عقدته ، وهذا هو برهان على طابعه المتناقض .

كل هذا يقودنا ، الى رسم المظاهر الاساسية للاثر الجمالي الادبي كأثر ايديولوجي خاص .

٢ ـ الخيال والواقعية : آلية التطابق الأدبي :

علينا ان نتوقف اولا لحظة ، ولو بشكل اجمالي ، عند مظهر الاثر الادبي الذي بدا لنا بشكل تلميحي ، الا وهو آلية التطابق الادبي . لقد كان بريخت اول من وضع في التقاليد الماركسية ، هذا المظهر الاساسي : كانت الآثار الايديولوجية للادب (وللمسرح ، اضافة الى التغيرات النوعية المترتبة على هذا) تمر عبر عملية تطابق (تماثل) للقارىء (او للمتفرج) الى شخوص ، « ابطال » (ايجابيين او سلبيين) ، يتكون فيها « الوعي » الخيالي ، و « الوعي » الايديولوجي للقارىء في نفس الوقت .

لكن من الواضح ان كل عملية تماثل (تطابق) ، بهذا المعنى ، تستند الى تكوين الافراد والاعتراف بهم كفاعلين (باعثين) Sujets (لكي نستخدم المفهوم الايديولوجي الاعم ، الذي كونته الفلسفة اعتبارا من الايديولوجية القانونية ، والذي « يتحول « بشكل لامتناه من الاسماء في مختلف مناطق الايديولوجية البورجوازية) . لذا فانه ، عمليا ، على كل ايديولوجية ، كما يوضح التوسر ذلك في دراسته عن الايديولوجية ، والاجهزة الايديولوجية للدولة [في مجلة الفكر ، عدد : ١٥١ ، حزيران ١٩٧٠] ان تقوم باستجواب الافراد باعتبارهم فاعلين » ، بشكل يتعرفون فيه على انفسهم ، باعتبارهم فاعلين ، بما يستتبع ذلك من الحقوق والواجبات ، والتصرفات المحتمة ، غير ان كل ايديولوجية تفعل ذلك بالطريقة التي ترتئيها : بمعنى اخر ، كل واحدة تمنح « الفاعل » (كذلك الاخرين سواء كانوا وهميين ام حقيقيين ، والذين يقفون ازاءها والتي تأتيه عن طريقها ، القاضاة الايديولوجية الموجهة اليه شخصيا) اسما او اكثر من اسم يخصه . في حالة الادب ، تكون هذه الاسماء هي اسماء المؤلفين (تواقيع على اعمالهم « المعنونة ») ، لقرائهم ، ولشخوصهم (بحالتهم المدنية ، الواقعية تارة ، والخيالية طورا) . لكن خصوصا في حالة الادب فان تكون الفاعل ، وقيام علاقات الاعتراف المتبادل فيما بينهم على اعتبار ان هذا الاعتراف يتضمن في حلقته « الاشخاص » «الماديين» او « المجردين » ، الذين يبرزهم النص ، يمر بالضرورة ، عبر تحول القصة Ficton ، وعبر تقويمها . نجد انفسنا ، بهذا الشكل ، وقد عدنا الى مسألة عامة جدا ، وتقليدية جدا هي : بأي معنى يمكن القول بأن الادب هو نوعيا ، خيال Ficton ؟ . وهنا لابد من فتح القوس . فحينما نتحدث عن الخيال Ficton في الادب ، فهو غالبا من اجل تحديد اولا ، بعض « الانواع » الادبية المفضلة ، مثل المؤلفات الخيالية :كالرواية الحكاية ، القصة القصيرة ، او بشكل اوسع ، لتحديد مايمكن ان يتعلق

بالسرد الروائي (وبراوية القصة) سواء كانت قصة هذه المؤلفات نفسها، ام قصة مؤلفات اخرى ، قصة فرد او قصة فكره . بهذا المعنى ، فان فكرة الخيال ستصبح بشكل رمزي تعريفا للادب بشكل عام ، لان كل نص ادبي يحوي حكاية Fadle او حبكه بالمعنى المجـرد ، او « المجازي » تنظم ، في « زمن » معقول ، او غير معقول ، يسير افقيا او شبه افقي سلسلة احداث منسجمة ، او غير منسجمة (يمكنها في نوع من انواع الادب الشكلي ، ان تتقلص الى مجرد احداث كلامية) . على هذا فان كل تعريف للادب كخيال ، يقتضي ، على مايبدو ، عنصرا اول يشكل مرجعا الى الحكاية Fadle ، وصورة تحاكي الحياة .

لكن هذه السمة الاولى تعيدنا الى سمة اخرى اكثر اهمية ، هي فكرة مواجهة النموذج Confrontation Demodele ، ويبدو ان كـل خيال Fiction يفهم بالرجوع ، اما الى « حقيقة » او الى « واقع » يستمد منه معناه كما ان تعريف الادب كخيال يعني ارجاعنا الى اشكالية فلسفية قديمة ارتبطت في جزء كبير منها ، منذ افلاطون ، بتكون نظرية المعرفة هي مقابلة الخيال المتشكل عن الحديث Ficion du discours ، بواقع طبيعي ، او تاريخي قد يكون الحديث نقلا له وتقليدا بشكل ما ، والى حد ما ، تكمن قيمته في مطابقته اولا مطابقته ، تبعا لمختلف اشكال التشابه او التنافر .

ودون التوغل في التفاصيل ، يكفي الاعتراف بهذه البنية الايديولوجية البسيطة ، حتى نلاحظ على الفور ، مقدار التضامن الذي يربط تعريف الادب باعتباره خيالا ، باستخدام معين لمقولة الواقعية .

الواقعية اولا ، والكل يعرف ذلك ، هي امر مدرسي : من اجل ادب « واقعي » مقابل ادب محض خيالي ، اي ادب ذي تصور سيء . وهو ايضا تعريف عام للادب : كل ادب يمكن ان يكون واقعيا ، بهذا الشكل او ذاك ، هو محاكاة للواقع حتى ، على الاخص ، لو اعطى الواقع صورة

تختلف عن صورة الشعور المباشر ، اليومي ، والمشترك بين الجميع . وهنا يمكن « لشواطىء » الواقعية ان تبتعد حتى اللانهاية .

غير ان فكرة الواقعية لاتشكل نقيض الخيال **Fiction** . وهي لاتختلف عنه فعليا ، لانها هي ايضا فكرة النموذج ، وانتاجه مهما تعقد هذاالشكل وهذا النموذج ، هو بعيد حتما ، عن المحاكاة ، على الاقل ، أثناء لحظة التقويم السريعة ، ومعيارها ، حتى ولو بدا من الصعب تسميتها فيبعض الاحيان .

بعد هذا التذكير الموجز ، يمكننا العودة الى القضية التي طرحناها. بالنسبة لهذه الاشكالية التقليدية ، يجب على التحليلات الماركسية ،مهما كانت مؤقته وجنينيه ، ان تقوم بعملية تغيير نقدي عميق . لنشر ، على سبيل المثال ، الى ان كلاسيكي الماركسية مثل غرامشي وبريخت ، ولم يطلقا على ادبهما عبارات « الواقعية » ومقولة الانعكاس التي حددنامكانها النهائي في الاشكالية الماركسية لاتنشأ عن الواقعية بل عن المادية ، وفي هذا فارق عميق . فالماركسية لايمكنها تعريف الادب عامة بواقعيته ، او بالواقعية ، وهي للسبب ذاته ، لاتعرف الادب بشكل عام كابداع خيالي بالمعنى التقليدي .

ليس الادب ابداعا خياليا او صورة وهمية للواقع ، لانه لايستطيع، ان مجرد تصوير او مظهر من مظاهر الواقع ، انه بشكل اخر ، معقد ، انتاج واقع ما لايمكن ان يكون (لن نلح كثيرا على هذه النقطة) واقعا مستقلا ، بدئيا ، بل هو واقع مادي ، ونتاج لفعل اجتماعي (سنعود الى هذه النقطة في الخاتمة) . على هذا ، فالادب ليس ابداعا خياليا ، بل بالاحرى ، انتاج ابداعات خيالية ، او على وجه افضل هو انتاج لأفعال عملية ابداع خيالي (قبل كل شيء ، الوسائل المادية المنتجة لافعالالابداع الخيالي) .

ان الادب ، من ناحية ترابطية ، باعتباره « انعكاسا لحياة اجتماعية ما » ، فهو ليس اعادة « لواقع « من ناحية تاريخية (ماو) ، حتى لو اراد ذلك او ادعاه ، لانه حتى في هذه الحالة ، لايمكنه ان يتقلص الى مجرد تبسيطية لصورة ما . لكن ماهو حقيقي ، هو ان النص الادبي يخلق اثرا واقعيا ، او بشكل ادق ، النص الادبي يخلق في نفس الوقت ، اثرا واقعيا واخر خياليا ، بفضل هذا مرة ، واخرى ذاك (يفسر الواحد بالاخر ، وبالعكس لكن دائما على اساس هذه المزدوجة .

بمعنى آخر ، فان الابداع الخيالي ، والواقعية ، ليس معان مجردة للانتاج الادبي ، اكثر منهما مفاهيم تنشأ عن الادب بيد انه لهذا نتائج هامة لانه يعني ان النموذج ، المرجع الحقيقي « الخارجي » عن الحديث الذي تفترضه الواقعية ، والابداع الخيالي ، لايمكنه ان يعمل كنقطة ثابتة ،غير ادبية ، وغير خطابية سابقة على الحديث (نعرف ان اولوية الواقع الادبي هذه ، هي اكثر تعقيدا ، وتختلف عن « المحاكاة ») . لكنه يعمل كاثر للحديث ، انه حديث الادب الذي يستقرىء ، ويسقط الواقع في لدنه ، على الشكل التخيلي .

كيف يمكن ان يكون ممكنا ماديا ؟ كيف يمكن للنص ان يطبع ، بهذا الشكل ، ماينطقه ، مايصنعه ، ما (يظهره ، او « من يظهرهم ») بطابع من الواقع التخيلي ، او على النقيض من ذلك ، بطابع الابداع التخيلي ؛ مبتعدا في ذلك عن الواقع قليلا ؟ على هذه النقطة ايضا ، وفي تفاصيل تحليلاتها المقنعة ، تقدم لنا الاعمال التي تحدثنا عنها عناصر الجواب ، حيث تعيدنا من جديد الى اثار واشكال الصراع اللغوي الاساسي .

تتحدث رونيه باليبار ، فيما يتعلق بنصوص مختلفة من الادب الفرنسي « الحديث » ، مؤرخة بعنايه ، بالنسبة لتاريخ اللغة المشتركة وللدوام المدرسي ، عن انتاج نصوص فرنسية خيالية . فماذا علينا ان نفهم من هذا ؟ بالطبع ، النصوص ليست نصوصا فرنسية « مغلوطة »،

من لغة فرنسية « مغلوطة » لان المنطوقات الادبية في الاستخدام العملي. من قبل بعض الافراد ، للغة (واولهم مؤلفو القواميس المعاجم ، الذين لايوضحون عناوين ابواب معاجمهم الا باللجوء الى امثلة ادبية) . ولايتعلق الامر فقط بنصوص فرنسية (بالخطابات الفرنسية ، باستخدامات اللغة الفرنسية وبالاشكال المعجمية والنحوية) ، انتجت [النصوص] في الخيال ، بهذا المعنى ، كشخوص قصة ما ، خياليين يلقون احاديثاخيالية بل ان الامر يتعلق بالمنطوقات التي تبتعد باستمرار بواسطة سمه او اكثر ملائمة ، عن تلك التي يتم تبادلها في الممارسة العملية ، خارج الحديث الادبي ، حتى لو كانت كلها صحيحة من الناحية « النحوية » ، لان هذه المنطوقات Enonces هي « تشكيلات تسوياتية » de compromis . لغوية بين الاستعمالات المتناقضة اجتماعيا في الممارسة العملية : اذا بشكل مقصود ، لكن يوجد في هذه الاشكال التسوياتية بالضرورة ، مكان للنقل Reproduction ، غير دقيق لكن يمكن التعرف عليه ، بالنسبة للغة الفرنسية « البسيطة » و « المشتركة » ، باختصار للغة الفرنسية التي تعلم في المدرسة الابتدائية كمجرد تعبير عن الواقع . في كتاب ر. باليبار نجد امثلة عديدة ، تتحدث بشكل مباشر الى كل واحد ، وتوقظ او تحيي عنده ذكريات غالبا ماتكون مكبوتة . اذا كان هذا الحضور ، وهذا النقل ، اللذان ينتجان في النص اثرا « طبيعيا » ، اثرا « واقعيا » سواء تعلق الامر بشخص نصفه او نجعله يتحدث فذلك يكون عن طريق استخدام جملة وحيدة نطقت بلا تمحيص . عند ذلك ، يبدو كل منطوق اخر ، بالقياس « كقابل للنقاش » « كمنعكس » في الذاتية . لكن ، من اجل هذا ، يجب ان تتواجد مثل هذه المنطوقات في النص ، والتي تظهر فيه على انها موضوعية ، وهي التي تشكل في النص المرجع التخييلي [الهلوساتي] : المرجع الى « واقع » نقترب منه ، أو نبتعد عنه .

لنعد ، بكلمة اخيرة ، الى المسألة الاساسية : النصوص الادبية تحدث اثرا ايديولوجيا تماثليا ، كان بريخت اول من حدده بمفهومه ، بفضل

الشروط المتميزة والثورية للمسرح . لكن ليس هناك تماثل الا بين فاعل Sujet وآخر (وقد يتطابق الفاعل مع نفسه) : « مدام بوفاري : هي انا » ، وهو مثال ماخوذ عن فلوبير ، طالما استشهد به) . لا يوجد فاعل الا حين استجواب الفرد باعتباره فاعلاً، من قبل فاعل آخر يسميه، كما يبين ذلك التوسر : (« انت فلان ، وانا اخاطبك » : « ايها القارىء المنافق ، يا نظيري ، يا اخي » وهو مثال آخر مأخوذ عن بودلير ، استشهد به كثيرا ايضا) . في الادب ، في عمل النصوص الذي لا ينتهي ، لا ينى عن « خلق » فاعلين ، يبرزهم ويوضحهم الناس . وعلى نفس الصعيد ، نقول بشكل اردناه متناقضا ، ان الادب لا يكف عن تحويل الافراد الحقيقيين ، بالشكل الذي يريده ، الى فاعلين ، وتجهيزهم بفردية حقيقية وتخييلية تقريبا . ولكي يخلق فاعلين (« اشخاص » و « شخوص ») ، يجب تبعا للآلية الاساسية لكل ايديولوجية بورجوازية ، يجب مقابلتهم بمواضيع Objets ملموسة، اي بأشياء، وتمثيلها في و ضد عالم الاشياء«الحقيقية» البعيدة عنه الى حد ما ، لكنها في علاقة دائمة معه . ان اثر الواقعية هو اساس ذلك الاستجواب الذي « يحيي » الشخوص ، او الاحاديث فقط، ويثير بعض القراء للدخول في معترك الصراعات الادبيــة ، كما لو انهم يساهمون في صراعات « حقيقية » ، لكن بقدر قليل من المخاطرة . انه [الاثر] الارض التي يتكاثر فوقها [الفاعلون] الذين سميناهم سابقا **بالمؤلف** و **قارئه** ، ونضيف : **المؤلف** و **الشخوص** ، وبالتالي **القارىء** و **شخوصه** عن طريق **المؤلف** . وهذا **الاخير** ، يتطابق مع **شخوصه** ، او « على العكس » . مع احد من **قضاتهم** وكذلك الامر بالنسبة **للقارىء** . اذاً [تطابق] المؤلف ، القارىء ، الشخوص ، مقابل فواعلهم المجردة ، المشتركة : الله او التاريخ ، الشعب او الفن . القائمة لم تكتمل ، ولا يمكن انهائها ، وعلى الادب ان يطيلها او ان ينوعها بشكل محدود .

الاثر الجمالي الادبي بما هو أثر هيمنة ايديولوجية :

ان عرض تحليل (نظرية ، نقد ، علم الخ . .) الادب ، هو اما جوهر المؤلفات والمؤلفين او جوهر المؤلف (الفني) والكتابة ، المتجاوزين للتاريخ، حتى ، على الاخص فيما يبدوان وكانهما التعبير المفضل عنه ، من منظور روحاني ، أو هو [الادب] ، من منظور وصفي، لكنه مثالي دائما، مجموع الوقائع الادبية المعطاة ، التي تزعم انها موضوعية ووثائقية منطلقة من أداة السيرة والاسلوب ، للوصول الى هذه « الوقائع العامة » ، التي هي قوانين الانواع ، والاساليب ، والزمن . اما من وجهة نظر مادية ، فسنتحدث عن تحليل الآثار الادبية (او بشكل أوضح عن الآثار الجمالية الادبية) : وهي آثار لا يمكن تبسيطها الى « الايديولوجية » بشكل عام ، في الوقت الذي تكون فيه هذه الآثار ايديولوجية فريدة كالآثار الدينية ، القانونية والسياسية الخ . .) التي ترتبط وتختلف عنها . ان اثرا كهذا يجب وضعه على مستوى ثلاثي ، تبعا لاوجه العملية الاجتماعية الثلاثة ، واشكالها التاريخية المتعاقبة : كنتاج خاضع لعلاقات مادية محددة ، وبالتالي بذاته كاثر هيمنة ايديولوجية . وسنرى ذلك باختصار .

ينشأ العمل الادبي اجتماعيا ، في العملية المادية المحددة : عملية التكون ، اي عملية صنع وتركيب النصوص . بمعنى اخر . هو العمل الادبي . والكاتب ليس هو المبدع المطلق لهذا العمل ، ويؤلف الشروط التي يخضع اليها (اول هذه الشروط ـ سبق ورأينا ذلك ـ بعض التناقضات الموضوعية في الايديولوجية) ، ولا هو ، على العكس ، الدعامة الشفافة واللااساسية التي تبدو عبرها قوة الالهام المجهولة واقعا ، او قوة التاريخ او العصر ، اي قوة الطبقة (وكلها متشابهة من حيث الجوهر) . لكن الاثر نفسه هو عامل agent مادي ، يقيم في مكان ما ، وسيط ، ضمن شروط لا يخلقها ، ويخضع الى تناقضات لا سلطة له عليها عن طريق نوع من التقسيم الاجتماعي للعمل الذي يميز البنية الفوقية لايديولوجية المجتمع البورجوازي ويعطيها تفردها .

والاثر الادبي ، ينشأ ، كأثر معقد ، ليس فقط لان مبداه هو الحل الخيالي للتناقض الموجود في عنصرين تناقض اخر ، بل لان الاثر الناتج بشكل ، في نفس الوقت وبشكل لا يمكن فصله عنه ، مادية النص (ترتيب الجملة) ، والاعتراف به كنص « أدبي » ، كنص « جمالي » : بعبارة اخرى : انه في نفس الوقت ، حصلة نتيجة مادية واقعة تحت أثر ايديولوجي خاص ، يقوم باستثماره بطريقة مبهمة . انه (لا يهمنا المصطلح كثيرا ، لانه لا يقوم سوى بتسجيل متغيرات) انه الاعتراف بالنص ، بما في طابعه من « متعة » « جمال » ، « حقيقة » ، « معنى » ، « قيمة » ، « عمق » ، من « اسلوب » ، من « كتابة » ومن « فن »الخ. انه في النهاية الاعتراف بالنص كما هو ، لان النص الادبي في مجتمعنا ، هو وحده من يملك القيمة باعتباره نصا ايحائيا بشكله الخاص ، بينما انه ما ان يظهر النص اي نص مكتوبا ، فهو يعادل في قيمته النص « الادبي » . هذا الاعتراف ، يفترض كل الصيغ التي لا يمكن فصلها تاريخيا عن قراءة تلك النصوص : قراءة « مجانية » لمجرد « التمتع » بالحروف ، قراءة نقدية ، للتعليق النظري و « العلمي » على مضمونها، شكلها ، دلالتها على كتابتها ، وعلى نصيتها Textualite (استحداث كلمات جديدة لها مغزاها !) واساس كل هذه القراءات ، هي ، القراءة شرح النصوص المدرسية التي تشرط كل القراءات الاخرى .

على هذا ، فان الاثر الادبي لا ينشأ فقط عن عملية محددة ، بل يندمج في عملية خلق آثار ايديولوجية اخرى ، انه ليس اثرا ماديا فحسب بل هو ايضا ، اثر على الافراد المحددين اجتماعيا ، حيث يضطرهم ماديا الى معاملة النصوص بشكل ما من الاشكال . بمعنى اخر ، كأثر ايديولوجي لا ينبثق فقط عن مجال « الاحساس » ، « الشعور » او عن مجال الحكم الجمالي ، بل ايضا عن الافكار الجمالية والادبية ، لكنه يفرض سلوكا عمليا او طقوسا حية اللاستهلاك الادبي ، للممارسة « الثقافية » . لـذا

ممن الممكن (والضروري) عند تحليل الاثر الادبي الذي ينشأ مع نشوء النص وبواسطة النص ، ان نعامل بالضبط المؤلف والقارىء ، على نفس المستوى : كذلك « مشروع » الكاتب ، كما يعلن عنه ، سواء في النص نفسه (مدموجا « بواجهته السردية ») ام الى جانبه (في التصريحات عن النية ، اي في التعليلات « اللاواعية » التي يهتم التحليل النفسي المتعلق بالكتاب وبالمؤلفات ، بالبحث عنها ، وكذلك التأويلات والتعليقات التي يثيرها النص عند قرائه البارعين الى حد ما .

ليس من المهم كثيرا ان نعرف ما اذا كانت التأويلات ، تترجم اولا « حقيقة » مشروع المؤلف (لان المشروع ليس سببا اثار نصه ، بل احد هذه الاثار) . وتوضح التأويلات والتعليقات ، بالضبط ، الاثر الجمالي ، الادبي) . والنص يكون ادبيا ، يعترف عليه ، كما هو في الزمن وطالما يثير عمليا « التأويلات » « الانتقادات » و « القراءات » ، لذا فان نصا ما يمكن ان يكف فعلا عن ان يكون ادبيا ، او ان يصبح ادبيا في شروط لاتكون موجودة في البداية .

كان فرويد ، أول من سلك هذا المسعى ، قد عرّف في تحليله لعمل الحلم ، بشكل عام ، في منهجه التحليلي للتشكيلات التسوياتية للاوعي ما يقصد « بنص » الحلم ، وهو لا يولي اهمية الى اعادة بناء النص « الحقيقي » لحلم ما ، بشكل مغلق ، ومعزول . على اية حال ، فهو لا يتوصل الى ذلك النص الا عن طريق « قصة الحلم » التي تشكل ترتيبا ، يستمر الكبت فيه عن طريق الاثار التي يتركها : النقل العاطفي Deplacement ، التراكم ، التكثيف Condensation والتصوير Figuration كما يعتبر ان نص الحلم هو موضوع تحليل وشرح وكذلك وسيلة في نفس الوقت ، بمتناقضاته نفسها ،بشرحه نفسه ، انه ليس فقط النص الاصلي الظاهر ، او قصة الحلم ، بل هو ايضا كل التداعيات الحرة (اي المكرهة ، والتي يفرضها الصراع النفسي Associations اللاواعي) ، « الافكار الكامنة » التي تشكّل قصة الحلم (او العرض ، بشكل عام) حجة لها وتثيرها .

وبنفس الشكل ، فان الحديث النقـدي ، والايديولوجي الادبـي ، والتعليق الدائر على « جمال » « حقيقة » النصوص الادبية ، هو تتمة التداعيات الحرة (المكرهة في الواقع ، والمحددة سلفا) التي تطور وتحقق الاثار الايديولوجية للنص الادبي ، ويجب الا نضعها ، في الشرح المبادي للنص ، فوق النص نفسه ، بل في نفس مستواه ، او بشكل ادق في نفس مستوى « واجهته » السردية ، المجازية ، الرمزية لبعض المفاهيم العامة (كما في الرواية والسيرة الذاتية ، أو ان نعتبرها بشكل مباشر « مجردة » ، غير تمثيلية (كما في الدراسات حول السياسة والاخلاق)، والتي تشكل امتدادا مقصود لها ، بمعزل عن مسألة (فردية « المؤلف »، و « القارىء » أو « الناقد » فان نفس الصراعات الايديولوجية الناتجة في نهاية التحليل ، عن نفس التناقضات التاريخية أو عن اشكالها المتغيرة وهذه الصراعات هي التي تحقق شكل النص ، وشكل المعلقين عليه ، هنا يبرز لدينا مؤشر بنية عملية الانتاج التي يندمج فيها الاثر الادبي ، فما هي في الحقيقة ، المادة الاولية للنص الادبي (هذه المادة التي تظهر باستمرار متحولة بسببه) ؟ انها التناقضات الايديولوجية التي ليست ادبية نوعا ما ، انما سياسية ، دينية ، الخ ... وهي في نهاية التحليل ، انجازات ايديولوجية متناقضة للمواقف الطبقية المحددة في صراع الطبقات وما هو « أثر » النص الادبي (سنعود الى بحثه على الاقل فيما يخص القراء الذين يعترفون به كما هو عمليا ، اي بشكل اساسي ، قرارالطبقات المسيطرة المثقفة ، ؟ ، انه اثارة احاديث ايديولوجية اخرى ، تستطيع بنفسها ، بالمناسبة ، أن تجعلنا نعترف بأدبيتها رغم انها تبقى في اغلب الاحيان « مجرد » احاديث جمالية ، أخلاقية ، دينية ، سياسية ، حيث تتحقق الايديولوجية المسيطرة .

اذا ، يمكننا القول بـان النص الادبي هـو صانع Operateur ـ نقل الايديولوجي بمجملها ، اي انه يثير عن طريق الاثر الادبي الـذي

بسنده ، انتاج « احاديث » جديدة ، حيث تتحقق (بأشكال متغيرة على الدوام) نفس الايديولوجية (بمتناقضاتها) . ويتيح للافراد امتلاك الايديولوجية وان يجعلوا من انفسهم حملتها « الاحرار » ، اي «المبدعين» الاحرار . النص الادبي هو الصانع المتميز لهذه العلاقة العملية القائمة بين الافراد وبين الايديولوجية ؛ في المجتمع البورجوازي ، الذي يؤمن انتاجها ، طالما انه يثير الحديث الايديولوجي اعتبارا من مضمونه الخاص المستتر دائما تحت الاثر الجمالي ، على شكل عمل فني . وهذا الحديث لا يظهر وكأنه مفروض بشكل ميكانيكي مكشوف (على شكل معتقد ديني) واخيرا للتملك الذاتي ، الشخصي للافراد . انه صانع متميز للخضوع الايديولوجي في الشكل « النقدي » والديمقراطي لحرية الفكر* في هذه الشروط ، يبقى الاثر الجمالي دائما ، اثر سيطرة وخضوع الافراد للايديولوجية المسيطرة ، ولهيمنة ايديولوجية الطبقة المسيطرة .

هو بالضرورة اذاً ، اثر لا متكافىء ، لا يصدر الى الافراد بشكل متجانس ، خصوصا وانه غير صادر بنفس الشكل بالنسبة الى طبقات اجتماعية مختلفة ، ومتنافسة ، يجب أن نفهم « الخضوع » هنا : ايضا بالنسبة للطبقة المسيطرة كما هو بالنسبة للطبقة المسيطر عليها ، لكن بمعنيين مختلفين : ان الادب ، من حيث الشكل ، باعتباره شكيلة ايديولوجية محققة في اللغة المشتركة ، معروض ، وموجه لكافة الناس ولا يميز بين قرائه الا تبعا لحقيقة اذواقهم ، واحساسهم لطبيعي او المكتسب . لكن الخضوع يعني عمليا ، تارة بالنسبة لابناء الطبقة المسيطرة

(*) يمكن التلميح الى انه لا يوجد ادب ديني يحصر المعنى ، على الاقل ، ليس قبل العصر البورجوازي ، وقبل ان يصل الدين الى ان يلقن كشكل ـ مترابط ومتناقض ـ للايديولوجية البورجوازية نفسها ، على العكس فان الادب كما هو والايديولوجية الجمالية ، يلعبان دورا حاسما في الصراع سد الدين ، الذي هو ايديولوجية الطبقة الاقطاعية المسيطرة .

الحصول على « حرية » التفكير بالايديولوجية ، خضوع معاش ، وممارس كتمكن واسع الى حد ما ، واحيانا اخرى بالنسبة لاولئك الذين يمتون بصلة الى طبقات العمال « اليدويين » المستغلة (بفتح العين) ؛ أو حتى العمال المدربين ، والمستخدمين ، من اولئك الفرنسيين ، الذين تبعــا للاحصائيات الرسمية « لا يقرؤون » ابدا او نادرا ، ولا يجدون في القراءة الا تأكيدا على دونيتهم ، فان الخضوع يعني هنا هيمنة ، وكبت ، عن طريق الحديث الادبي ، لحديث يقيّم على انه « فظ » و « مخطىء » لا يلائم التعبير المعقد عن الافكار والمشاعر .

تعتبر هذه النقطة اساسية ، بالنسبة لتحليلنا ، اذ ينبغي في الواقع اظهار ان هذا الاختلاف لا ينشأ بعد فوات الاوان كمجرد تفاوت في القراءة والاستهلاك ، هذا التفاوت المشروط بعددمن التفاوتات الاجتماعية الاخرى التي ينطوي عليها انتاج الاثر الادبي نفسه ، والمسجلة ماديافي بناء نصها .

انما قد يقال : كيف يمكن فهم انه في بنية النص الادبية يوجد ، ليس فقط حديث اولئك الذين يمارسون الادب بشكل فعلي ، بل يوجد ايضا خصوصا حديث اولئك الذين يجهلونه ، والذي تجهله [تلك البنيــة] ليس فقط حسب لعب بالكلمات ، وهو استخدام موح بشكل عميق ، حديث هؤلاء الذين « يكتبون » (الكتب) و « يقرؤونها » ، انمــا ايضا حديث الذي يستطيعون عمله لانهم بكل بساطة يعرفون القــراءة والكتابة ؟ . لا يمكننا فهم ذلك الا باعادة بناء وتحليل الصراع اللغوي، في مكانه الحاسم ، الذي ينشىء تفصيل النص الادبي ، ويعارض بــين استخدامين مختلفين ، لا متكافئين ، ومع ذلك لا يمكن فصليهما عن اللغة المشتركة . من ناحية ، اللغة الفرنسية « الادبية » التي نتعلمها في مرحلة التعليم الثانوي والعالي ، ومن ناحية اخرى اللغة الفرنسية « البسيطة » « المشتركة » البعيدة عن العفوية والتي يمكن تعلمها في المدرسة الابتدائية ايضا . والاولى [اللغــة] ليست بسيطة الا من حيث علاقتها اللامتكافئة

مع الاخرى ، لهذا فقط فهي « ادبية » : وهذا ما يؤكده التحليل المقارن والتاريخي لاشكالهما المعجمية و (اكثر ايضا) النحوية . التي كانت رونيه باليبار من اوائل الذين درسوها بشكل منتظم .

بعبارة اخرى اذا كان الادب يستطيع . وعليه ان يستطيع . فيالواقع الراهن . ان يقدم نفسه للمدرسة الابتدائية ، كوسيلة لصنع الفرنسية البسيطة ، وفي نفس الوقت محاصرتها وابعادها والسيطرة على هذهاللغة البسيطة لغة الطبقات المسيطر عليها شريطة ان تصبح اللغة الفرنسية البسيطة نفسها موجودة في الادب ، كأحد اطراف تناقضه التكويني . المشوه والمموه الى حد ما ، وايضا ، المخدوع والمعروض في التجديدات الوهمية . هذا ، بشكل اساسي ، لان اللغة الفرنسية الادبية ، المحققة في النصوص الادبية هي في ذات الوقت ، متميزة ، بشكل مقصود عن اللغة « المشتركة » (ومتعارضة معها) ، وداخلية في عملية تشكلها وتطورها التاريخي ، عند ذلك ، وتبعا لمتطلبات الضرورة مادية لتطور المجتمع البورجوازي ، هذه العملية تمر عبر الدوام المدرسي المعمم . لهذا ، كنا نستطيع ، دفعة واحدة ، التأكيد على ان استخدام الادب في المدرسة ، ومكانة الادب في الدوام المدرسي Scolarisarion . لايشكل ، الاستخدام] الوجه الثاني لمكانة الـ Scolarisarion في الادب . وهكذا فان الدور التاريخي وبنية الجهاز الايديولوجي للدولة المسيطر في الوقت الحالي . هو أساس انتاج الاثار الادبية . ولهذا كان بوسعنا ان نستنكر دفعة واحدة ، ادعاء الكاتب والقراء المثقفين بالتعالي على التمرين المدرسي البسيط ، والتهرب منه ، وانكار حتى ممارسته العملية .

ان اثر (فعل) السيطرة الذي يحققه الانتاج الادبي . يفترض حضور الايديولوجية المسيطر عليها ، والموجود في الايديولوجية المسيطرة نفسها : وهي تفترض « اعادة تنشيط » مستمر للتناقض ، مع ما ينتج عنه من خطر ايديولوجي ، انها تحيا بهذا الخطر نفسه ، وهو سبب قوتها الفعال .

لهذا ، وبشكل جدلي ، يمر محرك Operateur النقل الايديولوجي في المجتمع البورجوازي الديمقراطي ، يمر بشكل مقصود عبر آثار « الاسلوب » الادبي ، عبر التشكيلات التسوياتية اللغوية في النص الادبي (وفي الاثر الادبي الذي يخلقه) ، الذي يعيد ايديولوجية الطبقة المسيطرة كايديولوجية ، هي نفسها مسيطرة ، فان صراع الطبقات لم يلغ ، ويمكن أن يعود في شروط مادية جديدة ، وان يتطور ويقاد على مواقع الطبقة المستغلة (بالفتح) ، التي بقيت مستغلة (بالفتح) ايضا حتى ذلك الوقت.

المقال مترجم عن مجلة litterature الفصلية ، عدد ١٣ شباط ١٩٧٤ (ص ٢٩ - ٤٨) الصادرة بالفرنسية بالتعاون بين جامعة باريس ، ومكتبة لاروس .

انتصار غورنيكا

د . جمال شحيّد

متشابه هو الفكر الانساني ، كما ان الاحاسيس البشرية متشابهة . ففي الافراح والاتراح هناك لغة متقاربة ـ بالرغم من الفوارق الاجتماعية والسياسية واللغوية ـ تدفع القارىء احيانا الى التساؤل حول صحة موضوع التأثير والتأثر ، علما بأن هاتين المقولتين يستحيل تحديدهما موضوعيا في حيز الواقع . هناك مثل معروف يقول بأن « التاريخ يعيد نفسه » ، للدلالة على ان التجربة الانسانية متقاربة بين مختلف المجتمعات والشعوب .

واذا كان هذا التقارب واضحا بالنسبة لعدد من الافكار البشرية التقليدية كالموت والالم والحب والامل والمغامرة ، فانه يبدو أوضح بالنسبة لتجربة انسانية مريرة : الا وهي مقاومة الغزو والاحتلال . ولقد انكب علماء النفس والاجتماع منذ اكثر من ربع قرن على تحليل المسارات الكبرى لنفسية الانسان المحتل والمقهور ، فوجدوا ان الخطوط العريضة في هذا الشأن متشابهة . ولقد لعب الادب المقارن دورا ملحوظا في هذا المجال لفتح الحدود بين مختلف التجارب الانسانية ، فاذا بالملحمة الوطنية الجزائرية تتشابه ، من حيث اللغة والمضمون ، مع الملحمة الوطنية الفيتنامية ، واذا بمقولات الثورة الاجتماعية في الاتحاد السوفيتي تلتقي مع مقولات الثورة الصينية او الكوبية او اليمنية الجنوبية ، واذا بالادب — الذي يتجلى هنا كتعبير عن المجتمع ، كما قالت السيدة دي ستال — يلتقي في اكثر من نقطة وفي اكثر من همسة .

وبطبيعة الحال لا تبتعد التجربة العربية ، في هذا الشأن ، عن تجارب باقي الشعوب . فان الغزو الاسرائيلي للبنان وسياسة الابادة التي مارستها ومازال تمارسها السلطات الصهيونية تشبه كثيرا سياسة الغزو والابادة التي اتبعتها النازية اثناء احتلالها للقسم الاكبر من أوروبا . ومؤخرا لقد عبر الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران الذي عاش سنوات الاحتلال النازي — علما بانه متعاطف شخصيا مع اسرائيل — عن احتلال الصهاينة لنصف لبنان وعن ممارساتهم فيه ، ووصفه بانه يشبه الاحتلال النازي لفرنسا ؛ بكل همجيته وشراسته التي لم تكن مجزرة اورادور فيه الا مثلا بسيطا .

ولكي نستطيع تسليط بعض الاضواء على مسارات الادب المقاوم في فرنسا ، لابد من القاء نظرة على الاحداث التاريخية التي ادت الى الاحتلال النازي ومقاومته ودحره .

١ ـ نشأة المقاومة وتطورها في فرنسا :

في الثامن عشر من حزيران عام ١٩٤٠ صرح الجنرال ديغول في لندن بأن فرنسا لم تخسر سوى معركة ولكنها لم تخسر الحرب . وانشأ حكومة فرنسا الحرة في المنفى ، بينما كان الجنرال بيتان المتعاطف مع المحتلين النازيين يحكم فرنسا التي سقطت عاصمتها في ١٩٤٠/٦/١٤ تحت الاجتياح النازي الكبير الذي شمل ثلاثة ارباع القارة الاوروبية . والحق يقال ان المقاومة الداخلية لم تتبلور فعليا الا بعد عدد من الممارسات القمعية الشرسة وفرض التجنيد الالزامي على الشباب الفرنسي بشرط أن يتم في المانيا ولخدمة قوات الاحتلال . وازدادت النقمة ضد المحتل النازي عندما توغلت القوات النازية الى القسم الجنوبي من فرنسا .

ونشأت عدة اجنحة ومنظمات لمقاومة الاحتلال ، منها « حركة التحرر الوطني » (١٩٤٠) و « النضال » (١٩٤١) و « التحرير » (١٩٤٠) و « القناصون » (١٩٤١) و « الشهادة المسيحية » (١٩٤١). كما نشأت صحافة ودور نشر سرية ، مثل « الآداب الفرنسية » (Les Lettres Franqaises) و«دفاتر الجنوب» (Cahiezs du sud) و « المنهل » (Fontaine) و « شعر » (Poésie) ودار نشر مينوي. وبدات حرب الاذاعات بين انصار فيشي (أو الجنرال بيتان) وانصار ديغول .

واذا القينا نظرة على الفعاليات السياسية لوجدنا ان الحزبين الاشتراكي والشيوعي (أو « الجبهة الوطنية ») قد ساهما مساهمة فعالة في عرقلة حياة النازيين . وانصب جام غضب الهتلريين على التقدميين الفرنسيين (حرب الانصار) وانزلوا بهم اقسى العقوبات ومارسوا عليهم اعتى انواع القمع ، مما خلق تعاطفا بين الفرنسيين العاديين وبينهم ووسع قاعدة هذين الحزبين ، ولاسيما الحزب الشيوعي.

وعام ١٩٤٣ نشأ « المجلس الوطني للمقاومة » الذي ضم مختلف الاتجاهات والاجنحة والاحزاب . وبعد هذا التنسيق الذي ضم كل الفعاليات الوطنية ، بدات الضربات الموجعة للجيش النازي الذي زج أعدادا ضخمة من قواته لمقاومة الانتفاضة الوطنية . فحصلت مجازر رهيبة ، ذهب ضحيتها آلاف الشهداء . وفي ٤ نيسان عام ١٩٤٤ تشكلت الحكومة المؤقتة للجمهورية الفرنسية التي كانت تضم مختلف الاحزاب والاتجاهات .

ولكن المقاومة الحقيقية ضد الاحتلال النازي ، بالرغم مما قلنا عن الهيئات والاحزاب والمنظمات ، تبقى المقاومة الشعبية اليومية التي كانت ترفض التعاون مع المحتل وتعرقل عمله .

٢ ــ في الادب المقاوم :

مما يؤكد نظرية انطونيو غرامشي في المثقف العضوي ، أن المثقفين والادباء الفرنسيين الشرفاء الذين عانوا من الاحتلال قد ساهموا مساهمة فعالة في تطوير الوعي لدى الجماهير القومية . والحق يقال ان هناك عشرات الادباء الذين كرسوا ادبهم لفضح الدعاية النازية وابراز همجيتها معتبرين الايديولوجية الهتلرية وصمة في جبين الانسان المتحضر ، والذين ــ وان ركزوا على الناحية القومية التي أراد الاحتلال تقزيمها أو مسحها ــ انطلقوا من مقولة الانسان الحر : بحيث اصبحت هذه المقولة شعارا مقدسا تغنى به الفلاسفة والشعراء والروائيون .

(١) الشعر الجماهيري :

اذا اعتبر الشعر « ديوان العرب » ــ بالنسبة للشعر العربي الكلاسيكي او حتى المعاصر ــ فانه برز في ادب المقاومة الفرنسية واحتل مكانة الصدارة بين الانواع الادبية الاخرى . فبينما نرى الشعر الفرنسي

المعاصر – مثلا – لا يترك أثرا كبيرا في الانسان الفرنسي المتوسط الثقافة، نرى ان شعر المقاومة كان جماهيريا واستطاع بفضل عدد من فحول الشعراء استقطاب الناس حول مقولة اساسية:طرد المحتل وبناء المجتمع الجديد . واذا القينا نظرة على عدد المستمعين الى الاماسي الشعرية في فرنسا حاليا ، وفي باريس بالذات التي يعتبر رصيدها أوفر من غيره في مجال الثقافة والفن ، نجد انهم لا يتجاوزون الخمس مئة شخص في احسن الحالات . اما في الحرب العالمية الثانية فكان الشعر يستقطب آلاف الناس . وبرز آنذاك عدد من الشعراء الكبار امثال بول ايلوار ولويس اراغون وجول سوبرفييل وبيير جان جوف وبيير ايمانوئيل ورينيه شار وغيرهم .

فعلى سبيل المثال سنتوقف قليلا عند بول ايلوار الذي اهدر المحتلون الالمان دمه عدة مرات . ففي زمن الحسم بين الحرية والخيانة كتب هذا الشاعر اروع قصائده . فوصف بؤس فرنسا التي ابت ان تستسلم لليأس ، اذ وجدت في الآلام حافزا لمقاومتها الغزو النازي . ووصف باريس التي تغيرت معالم الحياة فيها . فسكتت شوارعها عن الغناء واستسلمت لصمت ثقيل . ووصف وجوه المواطنين الابرياء الذي كانوا يساقون الى ساحات الاعدام . ووصف اولئك الابطال الذين كان همهم الاكبر ايقاع الخسائر في صفوف النازيين وعرقلة الاحتلال ، بحيث لا يغمض للمحتل جفن ولا يقطف ثمار غزوه . وكان ايلوار ينزل الى الشوارع ويوزع المناشير المنوعة ، معرضا في ذلك حياته للخطر . وبعد ان نشر ديوانه **« الشعر والحقيقة »** (١٩٤٢) اضطر الى التخفي من منزل الى منزل ، لان الجستابو الالماني اعتبر الكتاب في غاية الخطورة . وبالرغم من أن ديوانه **« اسلحة العذاب »** (١٩٤٤) هو كتاب مناسبات يصور فيه عددا من الاحداث التي كانت تتناقلها صحف النازية او الصحف الفرنسية المتواطئة معها ، فانه يبقى شهادة حية عن مآسي الاحتلال . واصبحت هذه القصائد شعارات كان يرددها الثوار والانصار ويطبعونها بآلاف النسخ ويوزعونها على

الناس . بالاضافة الى هذه الاعمال التحريضية فقد عمل كثيراً في المطابع السرية التي تمخضت بعدئذ عن دور نشر معروفة (كدار نشر مينوي) او مجلات كبرى امثال **اوروبا والآداب الفرنسية** واصدار منتخبات شعرية او ادبية كـ « **مشرف الشعراء** » و « **مفكرة الآداب الفرنسية** » . وكما سبق القول ، فقد نشر ايلوار في فترة الحرب عدداً من القصائد الهامة منها قصيدة « **حرية** » التي كتب الانصار ابياتها بحبر من الدم فوق ملابسهم والتي عكف الفنانون ومنهم بيكاسو وفرنان ليجيه على تخطيطها وتصويرها :

« على كـل جسد يعطي
على جبـين أصدقائي
على كـل يـد تمـد
أكتـب اسمك
على ملاجىء الخـراب
على مناراتي الركـام
على جدران سأمـي
بقـوة كلمـة
أبـدأ حياتي مـن جديد
فانا ولدت لاعرفـك
لاسميـك
ياحريـة »(١)

وفي الديوان الاخير الذي كتبه قبل نهاية الحرب ، وهو « **في الموعد الالماني** » . يقول في قصيدة اصبحت أغنية :

---

(١) ترجمة جاك الاسود ، مجلة الكرمل ، العدد ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٢١٢ – ٢١٧ .

القتـل

« في هـذا الليـل
يهبط على باريس سلام غريب
سلام ذو عيون ضريرة
وذو أحلام فقدت لونها
ترتطم بالجـدران
سلام ذو اذرع لا جدوى فيها
ذو جباه مهزومة
ذو رجال غائبين
وذو نساء مررن
شاحبات مرتعدات بردا ولا يستطعن البكاء .

* * *

في هـذا الليـل
يهبط على باريس ،
في الصمـت ،
ضـوء غريب ،
يهبط على قلب باريس القديم
نـور الجريمة الاصم
الجريمة المتعمدة الوحشية البحتة »(١)

وفي القصيدة المستقلة في ديوان والمسماة « **قصائد الحب السبع في زمن الحرب** » ، يختتم ايلوار بهذا المقطع :

(١) ترجمة واضع المقالة .

« باسم الجبهة الكاملة العميقة
باسم العيون التي انظر اليها
والفم الذي اقبله
واليوم والى الابـد
باسم الامل الدفين
باسم الدموع المزروعة في الظلام
باسم الآهات التي تدعو الى الضحك
باسم الضحكات المرعبة
باسم القهقهات في الشوارع
والعذوبة التي تربط في ما بيننا
باسم الثمار التي تتوج الازهار
في أرض جميلة معطاء
باسم الرجال المعتقلين
باسم النساء المهجرات
باسم جميع رفاقنا
الذين استشهدوا وقتلوا
لانهم لم يقبلوا بالظلام
يجب أن نصرف غضبنا
ونرفع الحديد عاليـا
كي نحافظ على الصورة السامية
للابرياء الملاحقين في كل مكان
والذين سينتصرون في كل مكان »(١) .

(١) ترجمة واضع المقالة .

واذا انتقلنا الى كاتب آخر هولويس أراغون ، لوجدنا ان المقولات متشابهة . لقد كتب أراغون ثمانية دواوين شعرية اثناء الاحتلال النازي، منها « **الموت كمدا** » (١٩٤١) و « **عيون إلسا** » (١٩٤٢) و « **متحف غريفان** » (١٩٤٣) . ومعظم هذه الكتب منعته سلطات الاحتلال . بالرغم من الترميز الذي أصبح ظاهرة متميزة في الادب المقاوم . ففي القصيدة الاولى من عيون إلسا يقول :

« أمنع بعضهم بتنفسي من الحياة
أعكر نومهم باشعارهم بالذنب
ويبدو أن شعري أبواق تنفخ
ويوقظ صوتها الاموات » .

واذا بالحب ، واراغون شاعر الحب الرفيع ، يصاب بنكسة بسبب الاحتلال . فقد كتب في قصيدته المشهورة « ما من حب سعيد » :

« ياحبي الجميل والغالي ، ياجرحي ،
أحملك بين ضلوعي كعصفور جريح (...)
ما من حب الا ويمر في الالم
ما من حب الا ويطعن جرحه فينا
ما من حب الا ويجعلنا نذبل
وسيان حبك وحب الوطن
ما من حب الا ويحيا بالعبرات
ما من حب سعيــد
بيد أنه حبنا معا » (١٩٤٣) .

وما عتم الشعر الفرنسي المقاوم ، بفضل عدد من كبار الشعــراء الذين انخرطوا في صفوف المقاومة ، أن عاد يستقطب الجماهير ، كما كان عليه في النصف الاول من القــرن التاسع عشر عندمــا انطلقت

الرومانسية مع شاتوبريان ولامارتين وموسيه وهوغو وفيني . مما دفع مجلة «لايف» الاميركية الى القول بان «التعذيب قد دفع الشعراء في فرنسا الى كتابة الروائع »(١) . فكان الناس يرددون شعر المقاومة في بيوتهم وسجونهم ومعتقلات الابادة الجماعية . وكانت طائرات الحلفاء تزج بدواوين الشعراء الاحرار فوق المدن الفرنسية المحتلة . كما كان الناس يكتبون القصائد على الجدران ويرددونها قبل الاعدامات . وفي احدى القصائد ؛ بعنوان « اكتب في بلاد » ؛ يقول اراغون :

« اكتب في بلاد يتم توقيف الرجال فيها
في القمامة والعطش والصمت والجوع
حيث الأم ترى وليدها يختطف . (...)
اكتب في بلاد يشوهها الدم
في بلاد لم تعد الا قطعة من الالام والجراح
سوقا لكل الرياح يدشنها البرد
ودمارا يلعب الموت فيه بالعظام .
اكتب في هذه البلاد بينما يدخل البوليس
في كل لحظة الى البيوت (...)
اكتب في هذه الليلة العميقة والمجرمة
حيث انصت الى الجنود الاغراب يتنفسون (...)
فكيف تريدون أن اتكلم عن الزهور
وكيف تريدون الا يكون صراخ في كل ما اكتب
ولم يبق لي من قوس القزح الا ثلاثة الوان(٢)
اما الالحان التي أحبها فقد منعتموها » .

(١) انظر جورج سادول : اراغون في سلسلة « شعراء اليوم » ، دار نشر سيغرز ، ص٤٥ .
(٢) الوان العلم الفرنسي .

واذا باريس المحتلة تصبح في نظر الشعراء تلك العاصمة الحزينة الكسيرة التي لا تستطيع استعادة امجادها وافراحها الا بعد التحرير . وسرعان ما تصبح الاماكن الجغرافية من مدن وقرى وجبال وأودية وانهر في غاية الشفافية والحنان ، بحيث يذكرها الشعراء ، وكانهم يذكرون اطفالهم او علاقاتهم الغرامية . فالارض لا تكون هنا قطعة من الجماد وانما تصبح جسما ينبض بالحياة والمشاعر ، فاذا سقطت تحت الاحتلال ، فلا فرق بينها وبين ساكنيها .

واذا بالشعر المقاوم يصبح رمزا اساسيا من رموز المقاومة ، فبينما العدو الغازي والهمجي يتقدم بوسائله العسكرية المادية ؛ يجابهه الشعر بشفافيته وروحانيته وعمقه .

(٢) التجربة الروائية والسيرة :

من الملاحظ ان التجربة الروائية في الادب المقاوم بقيت بشكل عام دون نصاعة الشعر وجماهيريته ، بالرغم من انها كانت النوع الادبي الذي بدأ يتفوق على الشعر منذ القسم الثاني من القرن التاسع عشر . لقد ارتبطت الرواية بالظروف ومناسبة الحرب وتركزت أساسا على اعطاء انطباع وثائقي عن تفاصيل الحرب ومآسيها والفظائع التي يرتكبها النازيون المحتلون بحق الشرفاء والاحرار .

فلقد كتب فركور روايتين عن الاحتلال همـا « **صمت البحر** » (١٩٤٢) و « **الصعود الى النجوم** » (١٩٤٣) ، منعتهما المخابرات النازية ، بعد ان طبعتهما سرا دار نشر مينوي . اما الروائي المتعدد المواهب روجيه فايان فقد كتب عام ١٩٤٥ ثلاث روايات هي « **معركة الالزاس** » و « **آخر معركة خاضها جيش اللاتر** » و « **اللعبة المضحكة** »،

وتعتبر الرواية الاخيرة من اهم كتبه . وبالرغم من موضوع الحرب الطاغي على هذه الروايات وانتماء الكاتب الى الحزب الشيوعي الفرنسي، فان اللهو والمتعة يبقيان الصفة اللازمة لادب روجيه فايان بعامة . فالى جانب الادب الملتزم نرى تأثير الفلسفة الابيقورية فيه بالاضافة الى السريالية والوجودية اللتين كانتا ناشطتين في منتصف القرن . أما دافيد روسيه الذي اشترك في الحرب الاسبانية ضد فرانكو ، فقد قبض عليه الالمان وعذبوه وارسلوه الى عدد من المعتقلات في المانيا . وبعد التحرير عاد الى فرنسا وكتب عدة روايات يصف فيها ايام الشتاء والاحتلال . ومنها « **العالم المركز** » (١٩٤٥) و « **أيام موتنا** » (١٩٤٧) وفي كتبه نجد تحقيقا حيا عن همجية النازية وجرائمها . اما جول روا ، وهو عضو بارز في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي ؛ فقد كان اثناء الحرب طيارا عسكريا يعمل في الجزائر وفي المناطق المحررة . وبالاضافة الى فضحه الاساليب النازية في روايته « **الوادي السعيد** » (١٩٤٦) ، فانه كان ضد سياسة فرنسا الاستعمارية في الهند الصينية (انظر روايته « **النهر الاحمر** » [١٩٥٣] و « **معركة حقول الارز** » [١٩٥٣] و « **الحملات الصليبية الجميلة** » [١٩٥٩] و « **معركة ديان بيان فو** » [١٩٦٣] ، وكان يؤيد استقلال الجزائر وانحسار السياسة الاستعمارية الفرنسية ، كما عبر عنها في كتابه « **حرب الجزائر** » [١٩٦٠]) . والى جانب هؤلاء الروائيين هناك عدد آخر ممن فضحوا اهوال الحرب التي فرضتها النازية على الشعوب الأوروبية . ويجدر ذكر الروائي روبير ميرل الذي كتب روايتين متميزتين عن الحرب ، هما : « **عطلة نهاية الاسبوع في زويدكوت** » (١٩٤٩) و « **الموت مهنتي** » (١٩٥٢) . كما أن اشهر كتب السيرة الشخصية حول الحرب هو كتاب الجنرال ديغول « **ذكريات حرب** » الذي تبلغ الشهادةالشخصية فيه حدا كبيرا من الصراحة المؤثرة .

٣ ــ المسرح والسينما الوطنيان :

قبل انطلاقة المسرح الجديد في فرنسا والذي اشتهر على أيدي كتاب كبار امثال يونسكو واداموف وبيكيت وجينيه ، كان المسرح يمر في فترة انحسار . فبالرغم من وجود عدد لا بأس به من المسارح ، بعيد الحرب العالمية الثانية ، (باريس ٥٢ مسرحا ، باقي المدن الفرنسية : ٥١ مسرحا) ، الا ان المسرح كان يمر في مرحلة جمود . فلأنه من الفنون الجماهيرية ، لذلك تركز هم الرقابة النازية على مضايقته واغلاقه .

الا أن عددا من المسرحيات المشهورة كتبت اثناءالحرب ، كـ«انتيغونا» لجان انوي (١٩٤٤) ، و « الملكة الميتة » لهنري دي مونترلان (١٩٤٢) و **« الذباب »** (١٩٤٣) ، و **« الباب الموصد »** (١٩٤٥) لجان بول سارتر و **« الالتباس »** (١٩٤٤) و **« كاليغولا »** لالبير كامو و « مجنونة قصر شايو » لجان جيرودو (١٩٤٥) الخ ... ولكن ارتباطها سلبا او ايجابا بالغزو النازي يبقى رمزيا ، ومما لا شك فيه أن البير كامو في **« كاليغولا »** كان يريد من خلال شخصية الامبراطور الروماني المجنون أن يجري اسقاطا على شخصية هتلر وجنون العظمة عنده . والظاهرة الملاحظة في هذه المرحلة ، كما لمسناها في الشعر ، هي الترميز . فاللجوء الى شخوص الاساطير اليونانية ليس هدفا بحد ذاته ، وانما هو وسيلة لنقل الواقع الاجتماعي والسياسي ، ولكن بصورة غير مباشرة . ان اوريست في مسرحية **« الذباب »** ليس هو ذلك الشخص الاسطوري اليوناني القديم وانما هو انسان معاصر في داخله يعيش واقع الحرب والاحتلال والجريمة التي يريد أن يخلص عائلته منها ، ويمكن تقريب آغا ممنون المقتول من فرنسا المحتلة ، كما يمكن الاشارة الى ان كليتمنستر الملكة القاتلة ترمز الى الخونة الذين باعوا انفسهم للالمان (والاشارة هنا واضحة الى الجنرال بيتان) واوريست المنتقم لابيه من امه وعشيقها ايجيست يمثل انتفاضة الفرنسيين الشرفاء في وجه الخونة والمحتلين .

اما السينما ، فبالرغم من انها لم تكن قد اصبحت فعلا جماهيرية قبيل ١٩٤٥ ، الا انها كانت وسيلة تعبيرية اساسية لفضح الاحتلال والتغني بالحرية والسيادة . فان واقعية مارسيل كارنيه في تحليله للوضع الاجتماعي الفرنسي تجلت في عدد من الافلام المتميزة منها **«طريق الضباب»** و **« يشرق النهار »** و **« زوار المساء »** و **« اطفال الجنة »** و **«أبواب الليل»** ولقد دخل كارنيه في معظم افلامه الى صميم الحياة الشعبية الباريسية بخاصة . واستطاع تحليل حياة البسطاء فوجد ان غناها لا يعوض .

اما الشاعر الذي عمل كثيرا في السينما وعالج الحياة الفرنسية بدقة اثناء سنوات الاحتلال النازي ، فهو جاك بريفير . فلقد كتب سيناريو عدد من الافلام للمخرجين جان رينوار وجان غريميون واخيه المخرج بيير بريفير . بالاضافة الى عمله مع مارسيل كارنيه . وتبلورت مواهبه الكتابية للسينما في اربعة عشر فيلما تعتبر حاليا من اروع الافلام الكلاسيكية الفرنسية . وبعد التحرير بسنتين ترك جاك بريفير السينما ليتفرغ للشعر والرسم . ويتجلى اسلوب بريفير في السينما بانه بسيط ممتنع في آن ، يجمع بساطة التعبير الى الشفافية الشاعرية المرهفة .

وينبغي ذكر جان رينوار ، وهو ابن الرسام الانطباعي الكبير اوغست رينوار . فالى جانب أفلامه العديدة التي استوحى قسما كبيرا منها من أعمال الروائي الفرنسي اميل زولا ، وضع في هوليود التي انتقل اليها اثناء الحرب عدة افلام عالج فيها مسالة الاحتلال ووحشيته ، نذكر منها : **« المستنقع المأساوي »** (١٩٤١) و **« ان تحيا حرا »** (١٩٤٣) ، و **« تحية الى فرنسا »** (١٩٤٤) و **« انسان الجنوب »** (١٩٤٥) .

والى جانب هؤلاء السينمائيين يجب الا ننسى الآن روني الذي وضع فيلم **« غرنيكا »** و **« الليل والضباب »** (وهو فيلم عن معسكرات الاعتقال النازية و **« هيروشيما ياحبي »** (وهو من ابرز افلامه ، وفيه

تحليل للحرب والسلم بعد تدمير هيروشيما) و « **انتهت الحرب** » .
وكذلك يجب ذكر جان غريميون الذي وضع « **نور الصيف** » (١٩٤٣)
و « **السماء لكم** » (١٩٤٤) و « **في فجر السادس من حزيران** » (١٩٤٦)

٣ ـ مقولات الادب المقاوم :

لقد اتسم الادب المقاوم في فرنسا بعدد من المقولات السائدة التي رددها معظم الكتاب والفنانين ، والتي غالبيتها في تجارب الادب المقاوم المختلفة في بلدان متعددة من العالم . وفي هذا الشأن ، اذا اجرينا مقارنة بين المقولات الاساسية في الادب الفلسطيني مثلا بمثلها في الادب الفرنسي الذي رسمنا خطوطه العريضة ، لوجدنا ان هناك تقاربا كبيرا . ذلك ان الانسان في مختلف اصقاع المعمورة يعيش تجربة الاحتلال والقهر بشكل متماثل تقريبا . ومن بين هذه المقولات :

أ ـ استراتيجية الاحتلال :

لقد انتشرت في الاداب الاوروبية في الاربعينات روايات كبرى تصف القهر والعذاب الذي يعانيهما الانسان الذي سقط تحت نير الاحتلال . وتركز هذه الكتب على همجية النازي المحتل الذي يضرب عرض الحائط جميع القيم الانسانية والحضارية . ولا يتورع عن ممارسة ساديته على ضحاياه . ومن بين هذه الروايات رواية الكاتب الروماني فيرجيل جيورجيو « **الساعة الخامسة والعشرون** » . وانتشرت في الادبالفرنسي بعض الروايات التي تصف اهوال الحرب وتحلل نفسية المحتل (الفاعل والمفعول) وممارسات النازيين من تعذيب وتنكيل وقهر واعدام . والحق يقال ان هذه الروايات لاقت نجاحا كبيرا لانها كانت صادقة وصادرة عن تجربة مريرة للاحتلال والمعتقلات .

فدافيد روسيه في روايته ((**العالم المركز**)) و ((**أيام موتنا**)) يصف لنا تجربته الشخصية في معسكرات الاعتقال النازية . ويحلل لنا سلوكية النازي المنتصر عسكريا والخاسر انسانيا واخلاقيا . وجول روا في روايته ((**الوادي السعيد**)) يفضح أساليب النازيين في ممارسة ساديتهم على الناس .

اما الشعراء فكان اسلوبهم في التعبير عن هذه المقولة مكثفا يشع بالايحاءات . ففي ديوان أراغون المسمى بـ ((**متحف غريفان**)) يرى أن فرنسا مصابة بسرطان خبيث يتمثل بالشر المطلق المنبعث من هتلر وبيتان يقـــول :

((أكتب في بلاد عاث فيها الطاعون فساداً (...)
اكتب في بلاد شوهها الـدم
فاصبحت اشلاء من الآلام والجراح)) (١)

اما ايلوار فقد كتب في قصيدته الشهيرة ((**انتصار غرنيكا**)) قال :

((إن النساء والأطفال كنزاً واحـدا
كنز أوراق الربيع الخضراء والحليب الصرف
كنز البقـاء
في عيونهم الصافية .

★ ★ ★

إن للنساء والأطفال كنزاً واحـدا
هو في أعينهـم
ويحرسه الرجال قـدر استطاعتهم .

★ ★ ★

(١) متحف غريفان ، ص ٦٩ .

إن للنساء والأطفال نفس الورود القانيــة
كالتي في اعينهــم
إذ يبرز كل انســان دمــه

★ ★ ★

الخوف والجرأة على الحياة والموت
الموت الصعب جــداً والسهل جــداً)) (٢)

ب) التعلق بالأرض وتراب الوطن :

بالرغم من الايديولوجية الاممية التي تبلورت في اعمــال الكتــاب التقدميين الفرنسيين ، فان مقولتي الارض والوطن اصبحتا في زمــن الاحتــلال مــن الاركان الاساسيــة للأدب المقــاوم ، بكافــة مناحيــه الايديولوجية . وفي هذا المجال التقى انصار اليمين واليسار . ذلك ان الكتاب التقدميين شعروا ان التشبث بالارض والوطن له بعد انساني عميق . فلا يعني التعلق الشوفيني بقطعة معينة من الارض لها تاريخ وتراث ، وانما الالتصاق بهذه الارض لان الغزاة يحتلونها ويستبيحونها . فالتغني بهذه الارض ليس هدفاً بحد ذاته ، وانما هو ناجــم عــن ارادة المقاومة وحب البقاء . وبما ان هذه الارض يستهدفها العدو ، فلا بد من الذود عنها والاحســاس بها اكثر من اي وقت مضى .

وقد استطاع الجنرال ديغول في كتاباته وخطبه واعماله ان يستقطب احترام الكتاب والفنانين والشــعراء ، لانــه انطلق من مقولــة الارض والوطن . ففي اعماله نرى تقديساً لأرض فرنسا وترابها بما يحمل من تاريخ وتراث وحضارة . ففرنسا التي تغنى بها الشعراء من جواشيم

(٢) الاعمال الكاملة ، سلسلة لابلياد ، الجزء الاول ، ص ٨١٣ ــ ٨١٤ .

دي بيلي الى رونسار الى شاتوبريان الى شال بيغي هي نفسها التي اراد ديغول ان يعيدها الى أذهان الفرنسيين ويستنهض هممهم للذود عنها . ففي كتابه ذكريات الحرب ، الجزء الثاني ، يقول ديغول في هـذا الشأن : « إن فرنسا هـذه التي ظن بعضهم أن كارثتها محتومة وأن يأسها وتمزقها لا بد منهما ، لها الآن نصيب في أن تخوض المأساة حتى النهاية دون تهشم وان تحرز النصر ايضا وتستعيد ارضها ومكانتها وكرامتها » .

عاد اراغون الى مجموعة من الاساطير الغالية (نسبة الى غاليا) والفرنسية القديمة والى التاريخ الفرنسي ، مذكراً بأن المعرفة الدقيقة للبلاد تساعد على حماية ثرواتها المادية والمعنوية من كيد الغزاة النازيين . ففي ديوانه « عبرة وبيرك » (١٩٤١) يعود اراغون الى فرنسا القرون الوسطى حيث لعبت الفروسية دوراً اجتماعياً واخلاقياً كبيراً في تهذيب الناس واحترامهم للقيم . ويرى أن النازيين ضربوا عرض الحائط جميع هـذه القيم ، فالرجوع الى التراث إذن يسهم في استعادتها . وفي عدد من دواوينه يذكر بأعمال الابطال القوميين من فرسان الطاولة المستديرة الى جان دارك الى لانسيلو الخ ... ويؤكد أن أبطال المقاومة الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية هم أحفاد هؤلاء الابطال القدامى :

« إن جان (دارك) وبيري ، يا احبتي

ليسا إلا حلقة واحدة من التاريخ » (١) .

وفي قصيدة عنوانها « مجموعة المئة قرية » ، يستعرض اراغون أسماء مئة قرية فرنسية أثناء الاحتلال ، ويستهلها بهذا المقطع :

---

(١) من ديوانه : الموت كمدا ، ص ٢٠ . وغابرييل بيري هو صحفي ونائب يساري اعتقله النازيون واعدموه رميا بالرصاص في ١٥ كانون الاول ١٩٤١ .

« ايها المرج وداعاً يا أملي
وداعاً أيها العشب الجميل وداعاً يا سنابل القمح
وياعناقيد عصرتهـا
وداعاً يا مياهي الحية يا فرنسا بلادي » .

ج) عشق الحريـة :

اصبحت مقولة الحرية من أهم المقولات التي تغنى بها الأدب المقاوم . ففي هذا الشأن لم تؤخذ الحرية بمعناها الفلسفي البحت وانما بمعناها السياسي . فالتغني بالحرية يؤكد الاصرار على رفض الاحتلال والتركيز على استعادة السيادة الوطنية التي الغاها المحتل النازي . وإذا بالحرية والتحرير كلمتان مترادفتان . ومن أهم النصوص التي كتبت في هذا الشأن قصيدة « الحرية » لبول ايلوار التي نقلت إبان الحرب الى عـدد كبير من اللغات والتي مطلعها :

« على دفاتري المدرسية
على مقولي والشجر
على الرمـل والثلج
أكتب اسمكِ .
على كل صفحة قرئت
على كل صفحة بيضاء
حجراً أو دمـاً ، ورقـاً أو رمـاداً
أكتب اسمك » (٢) .

---

(١) ترجمة جاك الاسود ، مجلة الكرمل الآنفة الذكر .

وكتب فيليب سوبر هذه الخطرات عن الحرية :

« ايتها الحرية التي اريد ، ايتها الحرية التي انا مصاب بها ، والتي تعذبني وتقتلني كالظمأ ، اود ، ولو مرة في حياتي على الاقل ، ان ارى وجهك مرة واحدة واكتفي » (١) .

اما جول سوبرفييل فيقول في قصيدة عنوانها « في حكم الاشغال الشاقة » :

« افضل ما فينا فارقنا
قوة عهد الصبا وحريتنا » (٢) .

د) بعض الرموز :

لقد ركز الادب الفرنسي المقاوم على عدد من الرموز التي انتشرت بين الناس دون ان يصعب عليهم فهمها . ولقد كان من اهداف الترميز تضليل الرقابة النازية التي كانت في غالب الاحيان توغل في الحرفية . ومن بين هذه الرموز رمز العاصمة **باريس** التي احتلها النازيون وتغنى الشعراء بحريتها العتيدة . ففي قصيدة لايلوار عنوانها « فلنتشجع » يقول عن باريس :

« باريس مقرورة وجائعة
باريس لم تعد تاكل الكستناء في الشارع
باريس وضعت اسمال العجائز
باريس تنام واقفة دون هواء في الميترو (...)
باريس لا تستغيثي
انك تنبضين بحياة لا مثيل لها
وخلف عريك

واصفرارك وهزالك
يتجلى في عينيك كل ما هو انساني
باريس يا مدينتي الجميلة
الناعمة كالابرة والقوية كالسيف
الطيبة القلب والعالمة
انك لا تحتملين الجور
باريس ستتحررين
باريس الواجفة كنجمة
أنت أملنا الباقي
ستتحررين من التعب والطين » (٢)

ويرى أراغون أن باريس عندما تتحرر سيتحرر بها كل فرنسي شريف لأنها قلب فرنسا النابض . فكان يقول :

« أعيدوا إليّ باريس واللوفر والتورنيل »

وعندما وافته الاخبار بأن تحرير باريس قد تم هتف هذا الهتاف الشهير : « باريس باريس نحن تحررنا » .

يضاف الى هذا الرمز رمزان آخران هما **النور والأمل** . فالنور في الشعر المقاوم يشير الى الحرية . يقول ايلوار :

« إنها صورة الأمل والحرية
لقد أطبق المساء جناحيه

(١ و ٢) ترجمة جاك الاسود ، المرجع المذكور .
(٣) الاعمال الكاملة ، ج ١ ، لايلوار ، من ديوان « أسلحة الالم » ص ١٢٣١ .

على باريس اليائسة
إن سراجنا يدعم الليل
كما تدعم الحرية السجين » (١) .

كان اندريه بريتون ، زعيم السرياليين ، يقول : « إن الحرية لها لون الانسان » . وأمل استعادة هذه الحرية هو أمل استعادة الكرامة الانسانية . يقول ابلوار :

« بما اننا فهمنا معنى النور
فهل سيخيم الظلام هذا المساء
وبما ان الأمل ينبعث من ارض المنازل
ومن الجباه والقبضات المرفوعة
سنفرض الأمل
سنفرض الحياة
على العبيد القانطين » (٢) .

اما الرمز الأساسي في ادب المقاومة فهو **الحب** . هناك دمج متعمد بين الحبيبة وبين القضية الوطنية . فطالما ان البلاد تعيش تحت وطأة الاحتلال يبقى الحب منقوصاً وتعيساً . فلا فرق إذن بين الحبيبة والوطن . ولقد عبر اراغون عن هذه الحقيقة في عدد من قصائده عن إلسا زوجته . يقول : « إن لم يكن هناك من حب سعيد في عهد إلسا ، فانه ينبغي ـ وأكرر ذلك ـ ان يكون المرء انانياً ليسعد لشقاء الآخرين » (٣) . وفي آن واحد نراه يتشبث بالسا ، خشية ان تفصل

(١) قصائد الحب السبع في زمن الحرب ، ص ١١٨٤ .
(٢) في الوعد الالماني ، ص ١٢٥٩ .
(٣) اراغون : محادثات مع فرنسيس كريميو ، غاليمار ، ١٩٦٤ ، ص ١١٤ .

الحرب بينهما ، فيقول فيها أجمل القصائد التي تعتبر من قمم الشعر الغزلي في العالم . فهاجس الموت عنده يجعل حبه لإلسا يتعمق . وإلسا ، كما هو معروف ، هي اخت الشاعر ماياكوفسكي ؛ وبفضلها توجه أراغون من السريالية العابثة الى اليسار الملتزم . وفي قصيدته المعروفة بـ « ليلة دنكرك » يصف لنا اراغون كيف أن هاجس الموت يدفع الى الحب الذي ما بعده حب :

« ساصرخ اصرخ يا عيوني التي احب اين
انت ، اين انت يا قبرتي يا نورسي
ساصرخ اصرخ اعلى من دوي القنابل
والجرحى والذين شربوا
ساصرخ اصرخ : إن شفتك هي الكاس
التي شربت بها الحب المديد والنبيذ الأحمر
إن بياض ذراعيك يربطني بهذا العالم
لا يمكن أن أموت لأن من يموت ينسى »(١) .

وفي قصائده الكثيرة عن إلسا ، يتوصل أراغون الى هذه النتيجة : « إن المرأة هي مستقبل الرجل » .

اما تجربة ايلوار مع زوجته الثانية « نوش » فتتقارب كثيرا من تجربة أراغون . فالحب عنده يبعث على الأمل ومقاومة النازي . يقول في ديوانه « قصائد الحب السبع في زمن الحرب » :

« سفينة في عينيك
تطوّع الريح

(١) عيون السا ، ص ٢٠ .

عيناك كانتـا البـلاد
التي نعيـد اكتشافها بلحظـة
وكانت عيناك الصابرتان تنتظراننا »(٢) .

وفي ديوانه « اسلحة الألم » ، يشبه الحبيبة بالبـلاد المعشوقـة . ففي قصيدته « الى من يحلمون بها » يقول :

« تسع مئـة ألف سجـين
خمس مئـة الف سياسـي
مليـون عـامـل

يا من تسيطر علـى نومهـم
أعطيهـم قـوة الرجـال
وسعادة العيش علـى الأرض

أعطيهـم في القمـة السحيقـة
شـفاه حب رقيـق
كنسيان الآلام

يـا من تسيطر علـى نومهـم
انت الفتـاة والمرأة والاخت والأم
ذات الصـدر الذي كوّرته القبـل

أعطيهـم بلادنـا
كمـا احبوهـا دائمـاً
بلاداً مجنونـة بالحيـاة »(١) .

(٢) الاعمال الكاملة ، ص ١١٨٣ .

أما جاك بريفير فقد عبر عن هذه العلاقة القائمة بين الحرب والحب في قصيدته الشهيرة « بربارا » ، التي غناها عدد من المغنين الفرنسيين والتي نقتطع منها هذه الأبيات :

« يا بربارا
آه مـا احمـق الحـرب
مـاذا اصبحت الآن
تحت وابـل الحـديد
والنـار والفـولاذ والدم
وهـل الذي كان يضمك بحب
بـين ذراعيـه
قد مات أو اختفى او ما زال على قيـد الحيـاة ؟ »(٢) .

* * *

من خلال هذه الدراسة السريعة نرى ان الادب المقاوم في فرنسا ، وإن كان ادب مناسبات ، الا أنه يعتبر كتجربة انسانية متميزة ، نراها تتكرر في كل احتلال وغزو ، مؤكدة ان ارادة الشعوب المكافحة ضد الغزو والاستقلال انتصرت وستنتصر إن عاجلاً وإن آجلاً .

دمشق في ١٢ آب ١٩٨٢

(١) ص ١٢٣٩ .
(٢) كلمات ، ص ٢٠٣ .

مدخل إلى[١]
الشعر الفرنسي المعاصر

كتابة : رينيه برتوليه
ترجمة : سعد صائب

لشد ما افاضوا في الحديث عن « نهضة الشعر » في فرنسا ، ولطالما شهدت مجلات معاصرة ، ومنشورات حديثة نقاداً بارزين اخذوا على انفسهم ان يدلوا بآرائهم في هذه النهضة ، ويعلنوا عن مواقف لهم ، بشوبها شيء من ضوضاء ، لذا فقد اضحى لزاماً علينا أن نتفق حول هذه النهضة التي اتسق للنقاد الخوض فيها ، وكانت شغل المجلات والمنشورات الشاغل !.

وقبل ان ندلي برأينا ، ونعلن عن موقفنا ، لا نجد محيداً لنا عن طرح جملة اسئلة تشتد بنا الحاجة الى طرحها :

احقا ان الشعر مات في فرنسا حتى تحرقنا شوقا الى بعثه ؟

وهل حفرت الحرب العالمية الثانية هوة بين إلهام شعراء اليوم، وإلهام شعراء الأمس القريب ؟

هل فرض الغليان الذي استعر منذ مطلع الاربعينيات ، لدن السواد الاعظم من شعرائنا الشباب ، ولما يهدا او يلين ، فبدا وداعا لما ينبغي لهم محاولته ، وما يتشوفون الى تحقيقه في هذا المجال ، قبل عام ١٩٣٩ وبالتالي خلال الحربين العالميتين ؟.

من حقنا إذن ـ حيال هذه الدورة التي نهدت لها هذه الامور ـ ان نطرح تلك الاسئلة التي قد تبدو لاول وهلة عديمة الجدوى ، بيد أننا لكي نحاول الاجابة عنها ، لا بد لنا من اجالة النظر في تطور الشعر الفرنسي منذ امد بعيد ، واضعين نصب اعيننا نفي التولد الذاتي Génération Spontanée في الادب والفن ، وفي الحياة كذلك ، وتكران اية مدرسة او عمل ادبي يسبقان اقل او اكثر ، مدرسة او عملاً ادبياً سواه ، ولا سيما في المجال نفسه الذي يقاومان فيه ، مؤكدين ما انكراه من هذا التولد الذاتي ، وما نفياه من تاثيره .. ولئن جاز ما قيل من أن ثمة شيئا قد تغير في شعرنا المعاصر ، لقد حق علينا ان نعثر على تفسير لما سبق هذا التغيير ، مستبينين بوضوح ان الشعر الفرنسي عرف ـ منذ بودلير حتى السريالية ـ حقبة من اخصب الحقب واوفرها تنوعا ، ولن يخالجنا شك في أن هذه الحقبة كانت من اكثر حقبه استحسانا في تاريخه ، ولا سيما ان كل مدرسة ، وكل محاولة ، وكل مغامرة فردية ، كانت ـ خلال هذه الحقبة ـ غاية في الندرة ، مما حداها للانضواء الى منعطف خلا من مكسر Brisure يجسد تقدما في صيرورة معينة !.

وكما اسلفنا ، فقد كان بودلير Baudelaire نقطة بداية هذا المنعطف ... كان من اعظم الاحداث التي شهدها الشعر الفرنسي ، وان

ميلاد عمله الادبي يبدو اليوم اكثر من اي وقت مضى ، راسبا في العناصر المركبة الاوفر غنى ، وفي الوقت نفسه الاكثر اصالة ، ومبعث ذلك ، تلك القيم الجديدة التي طرحها ، وفي مقدمتها الموروث الرومانسي Héritage Romantique ، وتأثير علم الجمال البرناسي Esthetique Parnassienne ناهيك عن اسهام الشعراء الانكلوسكسونيين ، بعد ان اتحدت فيه هذه القيم مكونة مزيجا ، شد ما الفى شكله ومحتواه في التقليد الكلاسيكي ، فمن ناحية الشكل يتراءى لنا الشعراء الكلاسيكيين امثال هيغو Hugo وفيني Vigny ونيرفال Nerval وبانفيل Banville وسانت ــ بوف Sainte - Beuve وبو Poë وكولريدج Gole Ridge وراسين Racine كذلك ، قد التقوا جميعهم في بودلير ، متحدين باعجوبة تثير الدهش ..

ومن ناحية المحتوى ، يبدو ان هذا الصنيع قد تسنى له ان يغدو بداية وصول وانتهاء معا ، كما اوتي له ايضا ان يمسي قبل اي شيء آخر منطلقا ومصدرا .. ان يمسي ينبوعا لا ينضب تدفقه ، سيرفد خلال مايقارب قرنا من الزمن ، مجرى أنهار جمة من الشعر الفرنسي ..

ولسنا نعدو الواقع اذا قلنا ان كل شاعر من الشعراء الذين اتوا بعد بودلير ، قد أصاب فائدة عميقة من تجربته ، واغتنى من عبقريته ، وانه اتجاه من تلكم الاتجاهات التي احتواها جملة ، هذا الشاعر او ذاك ، اما مقللا من اخفائها وتأكدها لديه ، او مغرقا فيها اشد الاغراق!.

وهكذا من رامبو Rimbaud الى بول ايلوار Paul Eluard مرورا بمالارميه Mallarmé وابولينير Apollinaire وفاليري Valéry وكلوديل Claudel وفارغ Fargue نرى ان كلا من هؤلاء الشعراء ، يقدم لنا رسالة بودلير ، وفق منهجه الخاص الذي انتهجه لنفسه ، بل ان كلا منهم يقر بانه سمع ببودلير ..

لذا امسى في مقدورنا ان نطرح على انفسنا سؤالا :

انى لاصالة غلت في اثارة الدهشة ان توجد لدن شاعر كبودلير ، يبدو انه استخدم ينابيع الماضي ، ناهيك عن استيعابه شتى اشكال شعر المستقبل ، واستباقه الى تجسيدها في الوقت نفسه ؟

سؤال سيغدو جوابه عسيرا علينا ، لان عليه ان يفسح لنا المجال لطرح قضية العبقرية ذاتها على نحو حاسم ، فلكم بدا الشعر احيانا ، حتى لدن بودلير ، اشبه بعمل فني œuvre d'art اذ نرى الشاعر يصف فيه من الخارج ، احداثا وافكارا ، او احاسيس تبدو احيانا اشبه باغنية ذات عبق روحي ودفق غنائي !.

على هذا النحو اضحى الشعر لدن بودلير التزاما شاملا .. غدا تعبيرا عن الحياة الداخلية بكل زخمها ، فالاحساس ، والاثارة ، والقلب ، والروح ، والملاحظة الحادة للواقع ، شانها شان اندفاعات الخيال الاكثر حرية ، وشأن الذكاء والحماسة والنقد ، قد شكلت كلها نسيج شعره وحبكته ، فبدت وكان ليس ثمة شيء غريب على الشعر ، بله ليس ثمة ما يكون المادة الحميمة للانسان ، اذ نرى ان كل بيت من شعره ينوء بمسؤولية ، فيبدو اشد تاثرا وانفعالا ، واوفر جدية في هذه المسؤولية ، ومبعث ذلك ان بودلير كان حاضرا بكليته ، وبكامل حيويته ، في كل بيت من ابيات شعره ، على الرغم من انه لم يكن ينظم الالماما .. كما نلاحظ في عبراته التي ذرفها كذلك ، انه شد ما كان يكابد مما يهجس في نفسه بما قد يمسي عجزا Impuissance ولعل في مقدور شعراء سواه من الماضي ، ان يهبوا لنا مؤكدين المثل على هذا الالتزام في اعمالهم ، الذي لا يعدو شرطا من شروط الغنائية نفسها . فاذا ما عدنا الى اعمال فيللون Villon وسيف Scève ، ودوبيللي Dubellay وبعض شعرائنا الرومانسيين في افضل لحظاتهم ، الفينا

انها لم تستوف الغاية ، على النحو الذي تلقاها لدن بودلير ، وان غنائية العاطفية Lyrisme du Sentiment وغنائية الاحساس Lyrismedela Sensation او غنائية كل ماهو ذهني Cérébral لديهم ، لم تهب لنا سوى مظهر واحد من مظاهر الانسان ، كما وهبت لنا غالبا الغنائية ، قبل مجيء بودلير . ذلك لان قلة من الشعراء عاشت حياة داخلية اشد حدة في الوقت نفسه ، من حاجتها الماسة الى التصدي للعالم الخارجي ، باعتباره الواقع الوحيد الجدير بالتعبير عنه ، فاذا اضفنا المبدا الرومانسي الذي توضح واكتمل بصراحة تامة ، لدن مؤلف « ازهار الشر Les Fleurs du Mal » انتهينا الى تعريف نرتضيه للشعر البودليري ، مؤداه ان الاسقاط النفسي للحياة الداخلية La Projection de la vie intérieure فيه مصمم ، وانه يحاكي عالما مستقلا ينوء بشتى الطاقات ، التي التقفت بواسطةالروح ائتلافا تاما،ومرد هذا كله الى ما بذل بودلير من مسعى ، وما اعطى من جهد ، افضيا الى تطابق استثنائي Coïncidence Exceptionnelle وأديا الى تلاق بين الروح الشعري Esprit de poésie والروح النقدي Esprit Critique اللذين بديا لبول فاليري Paul valéry في تقديمه « لازهار الشر » . وان من هذا التلاقي سيولد الشعر الحديث ، بكل ما حوى من ابتكارات رائعة ، وما استهدف له من خيبات ، وان بودلير قد كلف الشعر ـ قبل اي شيء آخر ـ تحولا نحو الداخل Conversion vers L'intérieur وان من هذا التوجه الداخلي نفسه ، ستتفرع نتائج تاثيرات بارزة جمة ، تعاورت مصير الشعر الفرنسي : تجلى التاثير الاول حصرا ، في نزوع الشعر نحو اكتشاف الذاتية ، بعد ان فتح له في المستقبل حقلا واسعا ، هو حقل الخيال والاستبصار Voyance والحلم ، والهذيان Délire كما فتح له بعد لاي عالما من اللاشعور ؛ لا يعدو حسبما كتب مارسيل ريمون Marcel Raymond « ضربا من روح خفية ، ستدفع

المؤثرات الانسان للتجريب حتى حدود امكانات تحول الانا Moi وقابليتها للتشكل Plasticité زد على ذلك ان الانسان سيحوز مقاومة العقل والعادة ، وسيتخطى الفرائض المتوارثة Consignes Héritées وانه سيقسر الفرائز على دعم خياله ، للوثوب الى المجهول عبر كل دروب مرسومة ، ثم نراه يتساءل :

« اترى في مقدور الانسان ان يفلح ــ على نحو ما ــ في اغناء طبيعته ، ظافرا من وجوده بوعي جديد ؟ » .

ويجيب عن تساؤله قائلا :

« فلندع الانسان يدمر مفهومه التقليدي La Notion traditionnelle ولنتركه يهدم قبل اي شيء آخر وجوده نفسه .. لندعه يمتص ذاته ، ضائعا في متاهات احالكة » ..

ايا كان الامر ، فان الرومانسيين الالمان قد تفتدوا منذ اعوام خلت هـذا الهبـوط الـى الجحيـم ، واذا استثنينـا جيرار دونيـر فـال gérard de Nerval الذي يعد ــ الى حد ما ــ ابنهم الروحي ، غـدا لزاما علينا ، كيما نعثر علـى مسعى مشابـه ، ان نترقـب لشعرائنا الرومانسيين عبقرية ثانية قد تمسي اوفر اصالة ، نعني بها عبقريـة بودلير Baudelaire ورامبـو Rimbaud ولوتريامون Lautréamont وانه لمسعى نابع من الحياة نفسها ، يغلو في الطموح الى احتجاز هـذه العبقرية في ينابيعها الاكثر خفاء . فكما اوتي للشعر ان يلزم الشاعـر باتخاذ موقف Position في المستقبل حيال القضايا ، اوتي له كذلك ان يقسره على السمو بهذه الحياة ، كما اضطره الى ان يسلك سلوكـا خاصا حيال تغيراتها ، لان تجربته الشعرية ستتحدد بها على صعيـد اخلاقي وغيبي Métaphysique معا . كيما تمسي هذه التجربة تصوفا

Ascèse حقيقيا ، اقرّ به رامبو Rimboud ولوتريامون Lautréamont ومالارميه Mallarmé كما شهد به شعراؤنا المعاصرون امثـال بيغي Péguy وكلوديـل Claudel وميلـوش Milosz وريفيردي Reverdy وجوف Jouve والسرياليون انفسهم في درجات متفاوتة ! .

وهكذا نرى ـ على ضوء هذا القياس ـ ان ثمة شعرا قد اقتـرب من التصوف بل ان ثمة شعرا قد تأتى له ان يغري بعض الافكاربالامتزاج به ، «اذليس ثمةقضية Problème سوى الانسان ، ولا يمكن ان يكون شعر سوى الانسان » ومن هذا المنطلق تيسر لجان كاسو Jean Cassou ان يكتب عن الشعر الحديث قائلا بحق :

« ان الشعر يغلو في الطموح الى ان يمسي معرفة ... معرفة العالم ولاسيماً معرفة الانسان » فمادام الشاعر يسعى في الوقت نفسه الى احساس اوثق ، بوعي حياته الداخلية ، فسيشتد في يقظته للعبة حركاته ، بخاصة لدن من يوحون بابداعهم الشعري ، وتلك لعمري ظاهرة تسترعي الانتباه ، لان الملاحظة تصلح من نحو آخر للادب والفن المعاصرين ، اللذين يكتسب المبدع فيهما وعيا لقدراته متناميا ، متجاوزا في سبيل ابداعه ، حضور الشاهد ، كيما يمسي منظّرا ، بله مجرّبا في بعض الاحيان ، ولكمْ شهدنا في هذا التجريب محاولات متباينة صدرت عن بول فاليري Paul Valéry والسرياليين .

وكما تقدم القول فكلما امعن الشاعر في الغابة المظلمة لشخصيته الخاصة مكتشفا فيها ازهاره النادرة التي يصنع منها مادة شعره ، كلما نمت لديه الحاجة الى وضوح الرؤية ! .

علـى هـذا النحو نـرى التناقـض الوجدانـي البودليري Ambivalence Baude Lairienne يدفع بالروح النقديـة وروح الشعر الى أسمى درجاتهما ، وكأنهما محرّضتان الواحدة بتأثير الاخرى ! .

وهنـــا يبـــدر ســـؤال : هـل كـان « رولانـد دو رينيفيل Rolland de Réneville » محقا في قوله : « ان اي شاعر لن يتسق له شيءمن عظمةمالم يتجاوزاعتبارهمنظرا Théoricien واعيا الطبيعة وعبء التجربة التي سيفرغ لها » ؟ . .

ان في ميسورنا مناقشته ، وفي مكنتنا تبيان ان السواد الاعظم من شعراء الماضي لم يراودهم الحلم قط بأن يمسوا منظرين ، وان دل بعض شعرهم على هذا الاحساس ، بل الاصح ــ من هذه الزاوية ــ ان السواد الاعظم من الشعراء المعاصرين قد بزوا من تقدمهم من الشعراء ، وحسبنا مصداقا لقولنا ان نشير هنا الى بعض كتابات بودلير الخاصة ، والى رسالة رامبو ، وبوح مالارميه من قدمائنا ، وان نومىء الى دراسات فاليري وكلوديل ، وبروتون Breton و « قفاز العرف Le Gant de crin

لريفيردي Reverdy و « السر المهني Le Secretprofessionnel لكوكتو Cocteau و « بذور ونهايات Grains et issues » لتزارا Tzara من معاصرينا ، ولكي لانتناول سوىامثلة قليلة نلاحظ جليا ان الوضوح قد اعوز ارادة التحليل لدن اناس شعراء ، وهذا يعني للسواد الاعظم من قرائهم أنهم كانوا حالمين ، خياليين ، مغرمين بالموجةوالغموض ، وان موجة الرومانسية ــ خلال القرن التاسـع عشـر برّمته ــ مضت تتراوح دؤوبة بين المعرفة والحلم ، وبين المنطقي واللا منطقي وهو ما نعثر على تعبيره المميز لدن اندريه بروتون André Breton ذلك الساحر الجريء ، الشجاع ، الذي غزا مناطق في العقـل الباطن اشـد حلكة في السريالية ! .

لقد كتب « بودلير » في صدر اشـد الصفحات التي تركها تأثيراً يقول :«ان قلبي يتعرّى »وهذا يعني ان احساسا فيه قد تعرّىاحساسا امضى ايلاما ، فكأنه كان أشد تمزقا خلال طموحات متعارضة تجاذبته بين

الروح والجسد ، بين ميل شديدالى السعادة الارضية،وحنينلايقل شدة الى الروحية المطلقة ، الى اللانهاية ، الى الحاجة لمعرفة الواقع وفهمه . وانه ــ في الاقل ــ احساس اوهى مــن أن نتنكر له بهروبنا عــن طريق التخيل .. انـه نسـق مـن المعارضات والتناقضات الوجدانية التـي اتضحت من خلالها الاخلاق ، وفلسفة الحياة ، وشعر بودلير نفسه ، هذا الشعر الذي بدا فيه ايقاعـه الخاص ، وبانت حقيقته ، فالزمنا نشدان الدليل فيه من اعظم ابتكاراته التي استهوتنا في البداية ، ناظرين اليها ملياً وكأنها صحيحة اكيدة ... شئت ان اقول ، إن ثمة صلات اكيدة جديدة بين الشعر والنثر ...

صحيح أن ثمة شعراً ونثراً ، بيد أن علينا الا" نخدع انفسنا بهذه الكلمات ، قبل أن نحد"د اشكال الفن ، ولاسيما أن أنماط الكتابة بعامة ، تعني مستويات وتصرفات (١) Comportements ... تعني تذبذباً بين هذين القطبين اللذين يحاولان التعبير عن نفسيهما ، بيد أن ذلك لا يحدد كل ابداع فني فحسب ، بل يحدد كل مبادرة انسانية كذلك ! .

ولقد عاش بودلير هذا الصراع بعنف ، بعد أن جعله قانـون فنـه نفسه ، فاصلاً بطريقة جذرية ، الشعر عن النثر ، حاملاً اياه في النثر ، محققـاً في الوقت نفسـه ما سعى اليه غالبـاً العديد مـن الشـعراء الرومانسيين ، ولا سـيما الشـاعر « اليوزيوس برتـران Aloysius Bertrand » الذي جر"ب نثراً سهلاً ، موسيقياً منساباً ، عبّر فيه عن الشعر دون ان يستعين بالبيت الشعري ، ورغم ذلك فقد ظل النثر اكثر بساطة ، واوفر وضوحاً وانطلاقاً في مجموعته « قصـائد نثريـة

(١) يعني هنا ان سلوك الفرد هو مجموعة الاستجابات لما يحيط به من ظروف .

Poèmes en prose » التي سيمعن الشعر في هروبه فيها من اشكاله التقليدية Formes Traditionnelles مجتاحاً النثر ، شالماً قليلاً في الفنون الادبية كافة ، وسيمسي هذا التناقض بين الشعر والبيت الشعري ، حدثاً جوهرياً في تاريخ الادب الفرنسي المعاصر ، وسيفرض نفسه منذ اليوم مبدءاً يأخذ بمدرجته السواد الاعظم من شعراء المستقبل ..

لقد كان بودلير اول شاعر استنفد هذا اللون من القصائد ، بل إن من هذا التناقض ، او بالحري ، من هذه **المصالحات الثانوية** Réconciliations épisodiques التي سيدعها تتوالى ، سيستخلص نتائج جمة ، وعلى هذا النحو ، الفتني استبين كلما أعملت الفكر في هذه النثريات Prosaismes المتوخاة ، أن بودلير لم يكن يخشى إذ يمزج في شعره ــ الذي يلهو فيه بواسطة فن نابغ ــ تلك التنافرات المدبّرة التي تستتبع نقداً لغنائية جعلها الشاعر الرومانسي تنساب بشيء من مراعاة واستدعاءات للنظام Ordre ، فتنفجر وكأنها تدخل من الفكر في اجمل لحظات الحماسة الشعرية Exaltation Poétique محطماً بها التسلسل ، مازجاً بخبث ــ كما يبدو ــ مقاطع من النثر ، في شعر اوفر نقاء ؛ تاركا القارىء يلمس الارض على غرة ، وهومفتون بروعة السحر ،مأخوذ بايقاع الاوزان التقليدية Cadences Traditionnelles

على هذا النحو اتاح بودلير دخول العدو الساحة ... إنه « العدو » او الصدى النقدي على حد تعبير بعضهم ، وكأنه محرر من الوهم ، مندمج بتطور الابداع الشعري Création Poétique نفسه .

أترى ينبغي لنا أن نبحث ــ في الاقل حسبما اعلن اعظم شاعر غنائي في القرن التاسع عشر ــ عن هذا « التحليل الغنائي Décompo Sition du Lyrisme » الذي شد ما شاء بعضهم أن يروا فيه هذا

« الرعب في الآداب Terreur Dans les Lettres » الذي استحوذ على الشعر الحديث ، ولا سيما على الشعر الذي طلع به علينا جان پولهان Jean Paulhan منذ عهد قريب ؟

لقد بدا لنا هذا الإحساس ـ على صعيد الشكل وفي شتى الاحوال ـ واضحاً اشد الوضوح في المسيرة الشعرية Démarche Poétique التي عدت احدى الخواص الجوهرية التي امتازت بها عبقرية بودلير ، ولن يساورنا شك في ان هذه الميزة ليست بادنى مما في « الاوهام les Chimères » لنيرڤال Nerval ممثل الشعر الصافي الاول .. هذا الشعر الصافي حقاً ، الذي عدّ غاية في ذاته Fin en soi والذي يتراءى لنا انه يتحرر فيها نفسها من كل ما لا يفضي الى تحقيقه المطرد ! .

لقد قال « ڤاليري » إن « ازهار الشر » لا تحوي قصائد تاريخية ، ولا تضم اساطير ، كما انها لا تتناول اي شيء يعتمد على قصة ، او اية خطبة فلسفية مسهبة ، او اية سياسة ماثلة لعياننا .. ناهيك عن ان الاوصاف فيها ـ على ندرتها ـ لا تبرح معبرة ، بيد أن كل شيء يبدو فيها فاتناً ، موسيقياً ، حسياً قويا مجرداً Abstraite » ! .

من يدري ، لعل « ڤاليري » يرمي من قوله هذا الى ان الشعر في « ازهار الشر » ينسحب الى « تحقيق غرضه الخاص ، او الى تحويله على نحو من الانحاء الى الحال الصافية L'état Pur » ويضيف ڤاليري قائلاً :

« ان شعراً منثوراً ، شعراً صافياً ، لن يتعارض من نحو آخر مع تلك الحال ، لان الشعراء الذين اتوا بعد بودلير ، اثبتوا لنا ان مفهوم الشعر الحر ، لا يرتبط بالبيت الشعري بالضرورة » ..

هكذا يبدو لنا ان بودلير اذ يعمّق الحياة الداخلية المحمولة Conçue يشبه ينبوع الغنائية الاساسي ، وان الشعر لديه يأخذ احساساً اضيق من الشعر نفسه ، مبرهناً به على تعبيره عن امكاناته وطاقاته ، فاصلا اياه عن شكله التقليدي ؛ باعثاً به حيناً في النثر ، مصفياً احياناجوهره ، مبتغياً تحويله الى سحر شفوي ، دون أن يخشى مزجه بشذرات من النثر ! .

وتلك لعمري العتاب بارعة سيتجلى بواسطتها الفصل الاول من استقلال الشعر ، لان حاجته الى التحرر لن تصنع ــ في غالب الاحيان ــ سوى النمو ؛ وان هذه الحاجة متاهبة لشتى المغامرات، وكافة الاغترابات والخيانات وسائر الارتباطات ، بله متاهبة لان تضيع وتوجد في شتى السبل !.

هكذا يبدو شعر بودلير في ايامنا ، على الرغم من احتفاظه الشديد بجمود البحور الاسكندرية Alexandrins التي تزينه !.

كما يتراءى لنا سبيلان يفضيان اليه بخاصة : هما سبيل النثر ، وسبيل الشعر ، وكلاهما جذاب ، خطير ، بيد انهما ليسا متساويين في الشكل !

اما السبيل الاول فرحب واسع ، مفعم بالضوضاء والشمس عاج بالعابرين وعربات النقل ، نلاحظ فيه مفارق سبل جمة يتشعب منها سبيل مختصر عرضي يفضي الى حيث لا ندري .. وتلك هي صورة المغامرة نفسها !

واما السبيل الثاني فنبت حراج un Sous bois سحوق ضيق، منعزل ، يسوده صمت مطبق ، وترين عليه ظلمة واضحة ، وهذا السبيل

يدعونا الى التأمل ورفض الذهول .. وبهذا الضرب من التخلي Renoncement يكتسب الاحساس الصافي !.

ولقد تردد بين هذين السبيلين معظم الشعراء الذين اتوا إثر بودلير ، ثم ما لبثوا ان سلكوا السبيلين معا .. في الاقل خلال حقبة من الحقب ، فكتبوا نثرا شعريا ، نثرا موزونا ، او على العكس ، شعرا صافيا يعنو لنثرية قاسية !.

ولقد أظهرت هذا التردد مشاهد جمة متباينة . فبدت وكأن لا عمل لها على هذا الصعيد سوى تحويل هذا الضرب من الشعر الى ليونة جديدة رائعة ، تخللت الجوهر الشعري Substance Poétique فحاكت اعجوبة !.

أما ما يتصل برامبو ولوتريامون فقد تجلى دفق شعرهما في النثر ، إذ وهبت « الاشراقات Les illuminations » و« فصل في الجحيم une saison en enfer » لرامبو و « اغاني مالدورور Les Chants de Maldoror » للوتريامون ، للنثر الشعري عناوينها النبيلة على نحو حاسم ، كما فجرت **هذياناتها** Divagations السامية اطر الشعر التقليدي في شتى الانحاء ، فانتفى منذ اليوم سؤالنا عن مناقشة هذا التحرر ، ولم يتبق لدينا سوى عبقرية هذين الشاعرين النبوئية Prophétique التي تدعو الى هذا التحرر حتى السفه !.

ولئن انتفى العروض في هذه العبقرية ، لقد الغى فيها فن الخطابة حسابه حقا ، ولاسيما لدن لوتريامون الذي كان اوفر هيغولية Hugolien من خدينه رامبو ، فتجلت مراحل « مالدورور » في تقليدها الاسلوب الخطابي الفرنسي العظيم ، بيد انها تبدت في الوقت نفسه نزقة حادة النبرة ، اشبه بالقهقهة ، بعد ان هيمنت عليها هذه المراحل وازرت بها ،

وبالتالي انكرتها ، شأن تفاهات Prosaismes بودلير الماغتة ، التي ظهرت وكأنها تسخر من الاثارة الغنائية L'Exaltation lyrique !.

اما مالارميه فكان ــ بين جميع الروحيين Spirituels المنحدرين من بودلير ــ أمضى عزما في التزامه بالسبيل الثانية ، بعد ان حظيت هذه السبيل بتقديره واعجابه ، وسيطرت على جماع عمله فكرة تبناها وراح يدعو لها بعد ان استقطبت ايمانه ، مؤداها :

ان الفارق بين شاعر وشاعر كامن في كلماته فحسب ، متوار في انتقائه الحكيم المدبر لها ، مختف في وعيه العميق طبيعتها ، وادراكه روابطها الخاصة ، على ضوء صداها الداخلي في نفسه ، لذا ينبغي للشاعر ان يداب على خلق السحر ، لأن هذا السحر هو الشعر نفسه ، وان الشعر طموح كالموسيقا قبل أن ينبس بكلمة .

ولقد تجلى هذا الايمان ، في فضيلة الكلمات نفسها التي « تأبى مبادرتها الخاصة » .. ولن يساورنا شك في ان هذا الايمان قد أحيا بالامس كل الجمالية البودليرية Esthétique Baudelarienne بعد ان اتخذها مالارميه نفسه ، نموذجا يحتذيه ، دافعا اياها الى نقطة يبدو معها وكان الانطلاق متعذر عليها ، لان عليه أن يقوده صامتا ، شأن تحليل الجوهر المرئي Substance Visuelle للشيء ، وهو ما اداه مواطنه المصور « سيزان Cézanne » برسومه المنتقاة ببراعة ، التي لم يبق فيها اكثر من خطوط أساسية ضرورية ، وسط بياض مؤثر ، ذي مسافات شاسعة فارغة !..

كما لا يخالجنا شك في ان بول فاليري ــ الذي كان أحد الشعراء المعاصرين الاكثر حصرا ، والاعنف دقة وصرامة ــ قد اعتبر بدوره ــ بعد

مالارميه ـ قضية الشعر الصافي Poésie Pure روحا علميــة ؛ بمقدور الشاعر صنعها ، بعد أن اتضحت لديه في القول(١) ، الحاجة الى ربط الافكار منطقيا !.

ورغم ذلك فإن القلق الجوهري الذي ساوره من التقنية الشكليـة Technique Formelle لم يتوقف عند الاشراف على العملية السحرية Opération Magique بل تظافرا معا على تحقيق شعر تعبيري على شتى الصعد ، فبدا شعره حساسا بقدر ما هو عقلي .. شعرا أوفر غنى ولا شك ، بالرسالة البودليرية ، منه بالموروث الرمزي ، الذي جعلناه مؤتمنا على نحو عام !.

وهنا يتبادر الى ذهننا سؤال :

أليس في مقدورنا أن نطبق على ڤاليري ما قاله هو نفسه في بودلير « إنها لمصادفة استثنائية ، أن تلتقي الروح الشعرية ، الروح النقدية » ؟

أياً كان الامر فقد سلك رامبو ولوتريامون من نحو ، ومالارميه و ڤاليري من نحو آخر ، السبيلين العظيمين اللذين انطلقا من « الظلة (٢) kiosque » البودليرية ، ثم ما لبث السبيلان أن تباينا بعدهم ومن جوانبهم نفسها ، او بالحري تشعبا الى سبل شتى ، امتزجت والتقت سبلاً ثانية مختصرة ، راحت تتألق في مفارق سبل جمة ، وان كل شاعر بدافع من مقولة « اننا نصفح عنك Damusque Veniam » التي اضمرها بودلير قد عصف به ـ كما اسلفنا ـ طموح

(١) Discours عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا .

(٢) الضُلّة بالضم ما يُستَظَلّ به .

لهيف الى فتوحات وتجارب ومغامرات ، كما جرب الشعر مع الشعراء تحولاً جديداً ، وتجسيداً لم يكن متوقعاً ، انميا طاقاته ، وضاعفا من حظوظه ونجاحاته ، فامتلك شتى الجرءات والمجازفات ، وراح يلهو بلعبة من يخسر يربح ؛ ومن يربح يكسب بسفاهة ؛ وتلك لعمري مغامرة الـــروح Aventure de l'esprit التـي انبثقت بدورهـا مـن البيت الشعري لدن جاري Jarry ورايمون روســيل Raymond Roussel وماكس جاكوب Max Jacob بعد أن فتح هؤلاء الشعراء الثلاثة للشعر — ولكل منهم اسلوبه — مجالاً جديداً اشد غرابة ، وربما ابعد بعدا عن مجالاتهم التقليديـة في الدعابــة L'humour والتعسفية Arbitraire الخياليتين المحدثتين (أليس في مكنتنا هنا ان نغض الطرف عن اهمية نصيب هؤلاء الشعراء الثلاثة من تعريف اي شــعر حديث ، او نهمــل دورهم المحرر émancipateur في أسمى درجاته) وانه لشعر صاف ثمين ، شعر موسيقي ما لبث ان التدى بكافة الامـور الجوهريـة في العالم ؛ فنما وتكاثر ، في المقياس نفسه الذي تنمو فيه وتتكاثر غابـة اسـتوائية Forêt équatoriale

وكما نما في نثر ليون پول فارغ Léon - Paul Fargue المغـــري ؛ الصافي بدوره ، والعاري بغرابة ، وغير المزخرف حتى الزهد ، فكان هذا الكاتب وفياً لحاجته الوحيدة الى تحقيق ذاته في نثـر موجـز ، ولتوفيق مؤقت يجل عن الوصف بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، كذلك تجلى في نثـر پيير ريفيردي Pierre Reverdy إذ بـدت فيـه اللوحات ملتهبة وباردة معاً ، تشهد بالشك والقوة نفسيهما الشبيهين بتلك الرسامين التكعيبيين وقوتهم ؛ فنراه يلهث قليلا في العاب Jeux متوهجة من المصادفة ؛ ثم ينكفىء سائراً على قدميه بمهارة كيما يتخذ في يسر ، مواقفه في التقليد الكلاسيكي الاشــد صلابـة ، شــأنه في ذلـك

شأن كوكتو Cocteau الذي يتراءى لنا حيناً انه في منأى عن كل مغامرة ، ويبدو لنا طوراً انه مشغوف بمغامرته نفسها ، يغتذي من غنائية اكثر قدماً في العالم ، نعني غنائية التوراة .

وشأن پول كلوديل Paul Claudel كذلك ، الذي اكتشف ثانية آية Verset رحبة ، خطابية ، مهيبة ، تجاذب قراءها رعشة بتباعدها وعنفها ، وامتيازها بالبلاغة Rhétorique ، ولقد وقفت هذه الآية كصلوات پيغي Peguy بين الشعر والنثر في اغنية واحدة ، اعني وقفت بين حاجتين ، حاجة الارض ، وحاجة السماء !. وفي ميسورنا مع كلوديل ويبغي الدنو قليلا من سان جون پيرس ـ Saint - Johne - perse رغم أن إلهامه يغاير إلهامهما اشد المغايرة !.

ولقد آلى شعر هؤلاء الثلاثة على نفسه ان تثقل اذنه ، ويذهب سمعه ، حيال اغراءات العصر Sollicitations du siècle وانا لنحس اشد الاحساس أن العصر يصيخ اليهم بسمعه ، بيد انه يبتغي ان يظل وفيا لرسالته التقليدية مخلصا لوظيفته في الغناء ، هذا الغناء الذي بدا لدن غيوم اپولينير مع اشياء جمة سواها كذلك !

ولن يساورنا شك في ان شعر اپولينير قد حاول الاجابة عن اكبر عدد ممكن من التعاريف Définitions مندفعا الى ابعد من حظوظه ، فكان هذا الشاعر الضخم شيئا في شعر القرن العشرين ، شأن بودلير في القرن التاسع عشر ... كان ملتقى اتجاهات وافتراضات واغراءات دفعت الى شتى المغامرات .. بل كان امهر من بودلير ، واكثر عشقا وصبابة من كافة الشعراء ، اذ استخدم شتى الاشكال ، كالشكل التقليدي العلمي ، والشكل التقليدي الشعبي Populaire واطر القصيدة الغنائية ، والقصيدة ذات الاربعة عشر بيتا Sonnet كما استخدم اطر

الاغنية كذلك . بيد ان هذه الاشكال والاطر لم تخدمه الا ليلعب في الشعر لعبة الجحيم Jeu d'enfer التي يخشى الشعر مائة مرة ان تدق عنقه فيها . . اما هو فما لبث ان خرج منها معافى على نحو عجيب ، فبدا اوفر حيوية ، واشد تألقا من اي وقت مضى !.

لقد كانت ثمة بحور اسكندرية Alexandrins لدن ابولينير . . كانت ثمة ابيات حرة ، ونثر موزون من الشعر الصافي ، في المعنى الذي تناهى الى سمع الرمزيين ، وفي النثر الاكثر عريا والأوفر ركاكة ، وكما التلفت هذه الاشكال والاطر لدن بودلير ممتزجة غالبا الواحدة بالاخرى ، ملتئمة فيه بزواج خفي ، كذلك التلفت هـذه الاشكال والأطر لدن ابولينير ، فاتحدت اتحادا حرا يخلو من التصنع ، بيد ان مادة الشعر الابولينيري نفسها كانت اغنى من مادة الشعر البودليري ، واوفر تنوعا وليونة ، لأنها كانت مصنوعة من شتى اشياء العالم ، ومن كل الاحاسيس ، وكل المشاعر والتاريخ والاسطورة ، والنبا التافه Fait - divers والنادرة ، والحديث في مقهى ، والغناء الرتيب ، والمثل ، والذكرى ، ناسجة كلها الحبكة Trame مقتربة بحرية ــ في اغلب الاحيــان ــ من الحال الصافيـة L'état Pur .ولقد أوشك بيكاسو Picasso خلال هـذه الحقبة ان ينهض في الرسم بالدور نفسه الذي نهض به ابولينير ، مدخلا في لوحاته نبذة من صحيفة ، أو طرف سجادة ، وأشياء حقيقية امتزجت بالفن امتزاج النثر بالشعر !

ولن يخالجنا شك في أن ثمة عبقرية تجسدت في شاعر عظيم ورسام عظيم ، عرفا كيف يعيدان غنائية الاشياء الاكثر يومية والاكثر ابتذالا ، كما شاب ابداعهما في الوقت نفسه شيء من خصوصية عابد الشيطان Luciférien اذ مزج العمل الفني بالحقيقة الفظة . وعلى هذا النحو وعى الشاعر والرسام معا ان هذه الحقيقة تعدل الفن ، او انها ستمسي أكثر منه تعبيرية ، بله اكثر تعبيرية من عنوان في صحيفة ، أو نهاية جملة

صحيحة ، او من علبة تبغ ، او رسم سجادة ، وانها في ذاتهـا عديل الشعر ، او تمسي جد محملة به ، إما استحالت الى شعر أو لوحة .

ولعل هذه الجدلية تفضي بنا الى طرح سؤال عن تعريف للشاعر والرسام معا ، وعما اذا كان تعريفنا ينبىء بأزمة في الجدلية الاپوللينيرية تحكي الأزمـة التي ناءت من قبـل بعبء مبدأ الجدليـة البودليريـة Dialectique Baudelairienne .. وها نحن نرى « اندريـه بروتون » يقول عن « اپوللينير » : انه « كان آخر شاعر » .. وانه لشاعر قبل كل شيء ، وفي شتى الاحوال ، اعني انه انسان . الكلمات وقدرتها وسحرها بالنسبة اليه ، حبه الاول ، وهمه الاول .. انه انسان ، اتحدت لديه الكلمات طبيعيا في اغنية ، وانه شاعر درب في صنعته ، رغم ان شكل شعره ومضمونه بحد ذاتهما فاحشان Impures وان هذا الشعر افلت من كل تصنيف .. انه شاعر دفعته جبلته وثقافته وعبقريته الطبيعية الى ان يصنع عملا فنيا ، وان بيته الشعري يدعو بنفسه القافية ، وان مقطعه الشعري ينسرب من ذاته الى مقطعه الغنائي ، والى قصائده الاقل اعدادا ، وان النثر في هذا العمل الفني ينسحب بدوره دون تمويه فيتخذ في خفة ، مظهرا غنائيا يقرنه بغنائية تقليدية ، وان تجربة عابد الشيطان هذا ، لن تقوى على تجاوز مرحلة الاغراء Stade d'une Tentation .

ولئن ساورتنا خشية من ان الشعر قد يدمر بعاطفة دادا Dada العنيفة ، او انه يفسح متسعا من الوقت للمهام المظلمة لنظامي الشعر Versificateurs ، فماذا يتبقى لدادا في الواقع على «اللوح المصقول»(٤)؟ .

(٤) Table Rase لفظ استعاره التجريبيون من ارسطو ، يفيد ان العقل قوة صرف كاللوح لم يكتب فيه شيء بالفعل .

لن يتبقى الذكاء ولا الاحساس حتى ولا الشعر نفسه . انه اتهام وحط من شأن القيمة بواسطة « ادب » صنع منه الداداثيون Dadaistes التقدم Procés بقوة . اما ما تبقى آنذاك فشيء ما ، لا يعدو مجالا من اللاشعوري Inconscient نبع كل شعر فيه من الذاتية Subjectivité ولم يصنع سوى ملامسة اللاشعور ، لان كافة الينابيع كانت مسمومة ، الا ينبوعا واحدا ظل صافيا على وجه التقريب ، مما اضطر الشعر الى الاغتراف منه ، ولشد ما اقترب الشعر الحديث من الدروب المتباينة ، فكان ابولليتير Apollinaire وماكس جاكوب Max Jacob وريفردي Reverdy وفارغ Fargue ذوي اسلوب اخذ بمدرجته شعراء اللاشعور، فلم يبق ثمة شاعر منهم الا وصنع المادة الضرورية لشعره .. لم يبق ثمة شاعر منهم الا واتبع في الوقت نفسه الدراسة بمنهجية Méthodiquement فاضحى الشعر لدى السرياليين تجريبيا Expérimentale بعد ان هداهم الاطباء والفلاسفة الى سلوك الدرب ، ناهيك عن انهم التقوا واياهم في البؤرة نفسها . ولعل هذا الصنيع يبعثنا على ملاحظة ان التطور يوشك ان يوازي الفن والادب الحديث من نحو ، ويماثل علوم الانسان في احدث اختباراتها من نحو آخر !.

وليس في ميسورنا هنا دراسة شتى خطوط تلاقي هذا التوازي ، وذاك التماثل ، حسبنا ان نسجل ما اتصل منهما بالشعر !.

فمنذ وليم جيمس W. James وفرويد Freud بخاصة ، طرأت ذات يوم فكرة جديدة على الحياة الداخلية ، صممت منذ يومنا وما يتلوه « كتيار Courant متحرك ، سهل ، في مستقبل خالد ، يتداخل فيه النور والظلام ، الحاضر والماضي ، الواقع والخيالي ، الوعي Conscient واللاوعي Inconscient فتاتي من هذا التداخل تعريف للانسان جديد ،

لئــن لـم يتـح لنـا تحديـده بظاهراته(٥) الاصطلاحية Apparences Conventionnelles وبشيء من الاعتباطية Arbitraire يسير ، ففي مقدورنا رده حتى في الادب ، بعد ان اثرى بكل ما لدينا من فرضيات داخلية ، شاء علم النفس الحديث بواسطتها رؤيـة جذور الشخصية العميقة ، فأضحى « لمرض العصر Mal du Siècle » الجديد منذ اليوم وما يتلوه اسم ، وانه لاسم تأتي من الحنين الى عصر ذهبي Age d'or وانبعث من طفولة ، واوتي من صورة ، هي نفسها متأتية من ازمان الانسان الاولى ، التي جرب الانسـان فيها ان يعثر باحلامه على الفردوس المفقود Paradis Perdu في اقدم رغباته غير المحققة ، وكان ينبغي له في احلامه تلك ــ شأنه في شتى نتائج تخيله ومجمل بقايا لاوعيه ــ ان يعي صورته الحقيقية !.

على هذا النحو غدا في مكنتنا تقويم كل ادب وتحديده بما ندعوه « الوطاني Nostalgique » بدءا من Grand Meaulnes » حتى ذكريات مارسيل بروست Marcel Proust التي استوحاها ــ كما نعلم ــ من ذلـك التعريف الجديـد للانسان ، صانعـا منهـا مادتـه في الاصطفاء Prédilection ، كما اتسقت في الوقت نفسه غيبية Méta physique برغسـون Bergson مؤتلفة مع شتى نتائج العلم ، حاملة لحساب المعرفة الحدسيـة Connaissance intultive نقـدا للمعرفـة العقليـة Connaissance Rationnelle ، طارحة في اصطلاحات جديدة ، علاقات الـذات Sujet بالموضـوع Objet ، قائلـة ان الذكـاء الاستدلالي Intelligence Discursive لن يفي الكل حقه ، وان الغريزة فحسب ، في ميسورها أن تصون الحياة في جوهرها ، منبئة بأن الحاجة في نهاية

(٥) ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته .

القرن التاسع عشر قد تأثرت بدورها بمعرفة اشد قلقا ، واوفر تأثرا بالكائن الداخلي Etre intime مما تأثرت بظاهراتها الاصطلاحية ، لذا فقد امست اكثر شغفا بالميل الى الحالات والتطورات والنتائج والآليات الوظيفية Mécanismes Fonctionnels منهـا الـى البنى التصورية Constructions Conceptuelles . وتلك معرفة تستهوي ــ قبل اي شيء آخر ــ دوام الحال النقية . ولعل هذا الضرب من المعرفة ، هو نفسه الذي بحث عنه الشعر الحديث ، ضمن شكل من « الغليان مع الاشياء » ساعيا الى « اتحاد لا يوصف بين الذات والموضوع » في « وعي اللحظة »!. لذا ينبغي لنا ان نحاول الوقوف هنيهة عند مفهوم الزمان الذي عنيناه : بديهي أن العمل الفني ــ بمعنى الكلمة التقليدي ، ولا سيما بالمعنى الفرنسي ــ يعني زمانا مجمـدا Temps Figé وبالتالي يعني لحظـة غنية بالزمان ، ثابتة اصطلاحيا ، مجردة ، موصوفة بالروح ، بيد ان الشعـر الحديث يأبى هـذا السكون من التأمـل في التصور المنظـم Schéma organisé ، لانه ــ من وجهة النظر هذه ــ ضد الفن وضـد الجمالية ، مادام يرفض هذه التبلرات النفسية البراقة في الزمان ، التي كانت المأساة الراسينية ، وتطور شاتو بريان Chateaubriand الخطابي ، او قطعة من البلاغة الهيغولية ، تطمح الى التفسير في حركتها وجمودها ، وفي لعبتها التي تتالـق بالتجمـع Association والصـور والتغييرات والتحولات ، كما يرفض الاستمرار النقي لتدفق الوعـي كذلك ، الاصطفاء بين حالاته المتباينة والعابرة ، لان الاصطفاء يعنـي التنظيم ، كما يعني البناء Costruire لذا تراه يأبى أن يقتصر على مس تألق اللحظة فحسب ، دون اي شيء اضافي آخر ، بل ان يمسي هـو نفسه الحياة المباشرة Lavie Immediate وهو العنوان الذي اطلقه بول إيلوار Paul Eluard على ابرز مجموعاته الشعرية التي اختزل في استلهاماتها العميقة كل شعر ، أعني شعره وشعر الكثيرين سواه ممن عاصـروه ! .

وتلك لعمري نزعات مثيرة للشجن ، تدعو الى ارضاء نفسها ، ناهيك عن انها قلق لا يعبر الا عن المباشر ، الذي تجلى ــ قبل كل شيء ــ لدى السرياليين !.

على هذا النحو اضحت الكتابة الآلية L'Ecriture Automatique التي شاء اندريه بروتون ورفاقه أن يروا فيها في طرفة عين ، منبعا جديدا من الروعة ، كما رأوا فيها ــ في الوقت نفسه ــ وسيلة لمباغتة الوعي في عذريته الاولى ، وسبيلا الى وصف الاحلام ، واستخدام شتى اشكال الهذيان Délire والآلية Automatisme والهلوسة Hallucination التي اضحت وسائل الشاعر الجديدة ، كما غدت ــ في الوقت نفسه ــ كتابة جديدة ، في ميسورنا نعتها بالكتابة المتفجرة Explosive التي استلزمت تعريفا جديدا للقصيدة ، وبالتالي امست مؤشرا تزداد عفويته او تقل ، تبعا للحالات النفسية العابرة ، تلك الحالات التي تمردت على كل تعبير ، وكل شكل ، كما امست انبهارا وتألقا ، وصرخة ، ونشوة ، وقصاصة ورق تزخر بحياة منتزعة من فوضى الاحاسيس المهجورة ، ومن ثروة الشعراء الاوفر مغامرة ، التي تجملت بأوهام تثير القلق من هذه « الاهداب Franges » المتردد في الوعي ، الذي لا يألو علماء النفس المعاصرون يحللونه في نهاية هذا القرن !.

ولقد كشفت هذه الصدمات الاختبارية ، التي نجمت من اعماق الحياة الداخلية الاشد ظلمة في نباتات وحيوانات مائية ، عن ثراء لم يكن يخطر لها على بال ، كما كشفت عن جمال جديد غريب جذاب ، شاذ ، مثير للقلق « تشنجي Convulsive (لان الجمال ــ كما كتب بروتون في الصفحة الاخيرة من « ناديا Nadja » ــ « يكون تشنجيا او لا يكون ») !.

ولعل هذا الجمال الذي عناه بروتون ، هو نفسه الذي صادفه من قبل بودلير ، ورامبو ، ولوتريامون ، وآخرون سواهم فاتبعوه ... وهو الجمال نفسه الذي وعينا ـ نحن كذلك ـ تقويمه ، وعرفنا فيه معاناة الامتنان العنيفة المثيرة للدهشة ، التي تضمنتها قصائد بول ايلوار ، واندريه بروتون ، وفيليب سوبولت Philippe Soupault واراغون Aragon وتريستان تزارا Tristan Tzara الاكثر صفاء .. وهو الجمال نفسه كذلك الذي احتوته صفحات يسيرة ، كتبها رينيه كريفل Renécrevel وروبير دسنو Robert Desnos واندريه غيار André Gaillard وبنجامان بريه Benjamin Péret وريبمون دسيني Ribemont - Dessaignes ، ورينيه شار René Char . تلك الصفحات التي ستظل بالنسبة الينا ، شهادة مؤثرة لشعراء كثر ، عقدوا العزم على التصدي لكل شيء ، وقرع كافة الابواب ، وتحطيم شتى الاغلال ، في غزوة غزوها اذعنت لها ذواتهم ، وعنا لها وطنهم الداخلي Patrie intérieure الابعد مدى .

ولعل هذا العجيب من (عنصر السحر) لم يلح على هذا النحو من اليسر في ليونة الطبع لدن سواهم من الشعراء ، كما لاح لديهم ، فاضحى (عنصر سحرهم) هذا في متناول ايدينا ، ولم يتبق لنا سوى الامساك به حيثما كان ، بعد أن غدا كل شيء شعرا ، وامسى الشعر موجودا في شتى الارجاء !.

ولسنا نجانب الحقيقة ، ان نحن سلكنا ذلك السبيل الذي لا يفلت الشعر من كل اشكاله ، ومن كل بناء عضوي فيه فحسب ، بل يفلت من كل ادب ـ في الاقل ، من بعض هذا التفضيل الذي نهبه لهذه الكلمة ـ .

ولئن راينا ابولينير يمزج بقصائده مقتطفات من محادثة ، او مقاطع من اغنيات ، فلأن هذه الادوات الشعرية غير الجادة ، كانت ناجحة جملة ! .

اما ما يتصل بأندريه بروتون ، فحسبه أنه كدّس عناوين مقالات الصحف ، مضيفا عليها قيمة القصيدة ، كما في « المشد الخفي Le Corset Mystère » موضحا في الوقت نفسه ان كل انسان شاعر ، او قادر — في الاقل — على أن يمسي شاعرا ، صانعا بنسب متفاوتة صنيع شاعر . واستنتاجنا هذا يأخذ سمت الكتابة الآلية ، عائدا بهذا الضرب من اليسر والخفاء الذي اضفته هذه الكتابة على القصيدة ؛ لأن الكتابة الآلية لم تكن تعني — في الامس البعيد — ما تعنيه اليوم : طلاق الشعر . . .

بل تعني طلاقا بين الشعر واي شكل اصطلاحي ، وبين الكتابة ، بعد أن جاز الشعر حدود القصيدة المكتوبة — مهما تكن قليلة التركيب — كيما يمضي فيلتقي الصور والاشياء الهاربة بدورها من لوحة رسام . وبهذه الحرية المطلقة ، وبالاشكال والالوان ، لا بالكلمات فحسب « مارست الحب في نهاية المطاف » على حد تعبير بول ايلوار .

وحسبنا ان نوردهنابضعة أسطر قدمبهاجورجهونيه Georges Hugnet لمختارات شعرية سريالية، مختزلا على نحو جيد احدى حالات الاشياء، يتساءل فيها هاتفا :

« اليست السريالية في متناول الجميع ، الا تبقي على جغرافية الحلم والرغبات الرحبة ؛ التي لم تدرك فجاءة ولو ثانية واحدة ؛ الصوت الملح لما وراء الذاكرة ؟ اليست ذات موهبة (ويحكم ! من لم يكن ذا موهبة) نترقبها من تحقيق نصيحة لوتريامون البعيدة النظر ؟ لما ينبغي للشعر أن يكون مصنوعا من كل شيء لا من شيء واحد . . ان يكون مصنوعا من رفضه ، من انتصار الفاعلية الانسانية المظلمة ، العصيّة على التفكير المقلاني Pensée Raisonnée ، الممتنعة على الفن والادب . . أن يكون مصنوعا من الادب ، وفي ميسورنا القول ، مصنوعا من الورق الذي يتزلق منه الشعر الى قلب الحياة ، لانه لم يعد قط

فنا ، ولا حالة عقلية ، بل أضحى حياة وعقلا ، كما امسى قصيدة ، كل من عاش خارج القصيدة ، وعانى صراعا .. بلـه انـه قصيـدة محفورة عبر كل جمالية ، فالسريالية اذن تتموضع فيمـا لا يعوّض Irréparable ، لانها تقوى على ايصال الشعر الى اعلان موقفه وابداء رايه ، قادرة على قيادة الشعر حتى آخر الفنن .. هنا حيث يرددون ان الشعر لا شيء البتة .. هنا حيث نبتغي ان يكون كل شيء .. وهو ما آل اليه الغاء اللدهنية الفنية ، مبشرا بمقدم الروح التي تنبعث منها موجات ... » .

وعلى هذا النحو ، لن تقوم ـ منذ اليوم ـ قائمة الفاعلية السريالية في مجال الادب ، بعد ان اوصل السرياليون الشعر « حتى آخر الفنن » . ولم يتبق لهم سوى القائه في الفراغ ـ اعني في الحياة ، بعد ان املت عليهم هذه الضرورة ، حالا من النضال والمنطقية الوحيدة ، الجأتهم الى ان يعكفوا على النقد بشتى الوسائل ، وان يغيّروا عالما لشد ما قدموا فيه الصفة الشعرية ، محققين « مجيء عالم شعري » كانـوا يأملون اقامته .. وذلك ماصنعه بعضهم عند مرورهم بالعمل السياسي .. اقول بعضهم ، الذين ربما كانوا اوفياء للرسالة السريالية فتولوا معرضين عن نظم قصائد ، تعني بالنسبة اليهم ، ان يحيوا فحسب ، وعلى هذا النحو كذلك ، بلغت السريالية ـ بانجـاز مكتمل ـ خاتمة الشعـر المكتوب !.

قد يتسنى لنا ان نتصدى لهذه النهاية التي آلت اليها السريالية ، وبالتالي ان نفصم هذه الروح عن الجسد العظيم ، ولا سيما ان الناس لم يختبروا بعد الحاجة الى نظم قصائد وتلاوتها ، بعد ان فضّ الشعر كافة الصلات التي تشده الى شكل اصطلاحي Forme Conventionnel الى بلاغة ، وفي نهاية المطاف ، تشدّه الى عالم الفن والادب (الم تقدّم اليوم مسيرة رامبو ، وبايجاز متألق ، وبعد مضي خمسين عاما خلت ،

مراحل هذه الجدلية المتتالية ؟) بعد ان ظل تحرر الشعر النهائي امدا مديدا ، حبيس الاشكال ، فافضى اندماجه الى انكفائه عائدا الى الحياة، وهو حل شديد الاغراء !.

صحيح أن هذا التحرر اوتي له ان يرضي تعريفا محمولا للشعر وكانه حضور مستقل عن القصيدة ، شبيه بالحياة التي ليس لها ماتصنعه سوى الفن ، وانه حل ان جاز لنا أن نعزوه الى قضية الشعر ، فليس من الجائز عزوه الى قضية الابداع الشعري Création Poétique واهميته الذاتية والموضوعية ، ناهيك عن التحدث عن حاجته الاجتماعية . ولن يساورنا شك في أن السواد الاعظم من السرياليين ، قد دابوا على نظم قصائد تنحو هذا النحو ، وحسبنا دليلا أعمال بول ايلوار الشعرية التي لا تأتلي منذ لأي تلتزم نفسها ، على الرغم مما اعتور الحركة السريالية من تقلبات طارئة .

هنا يبدر سؤال : ترى ، الم تتألق هذه الاعمال وهي دائبة على قلق الابداع ، لدن احد مريدي اندريه بروتون الاوائل ؟ .

لقد كان ذلك اعترافا من ايلوار بحاجة الشعر الى كلمات شئنا ام ابينا ، كيما يمثل في كلمات منتظمة متسقة كل التنسيق ، وانه ككل شيء يحيا ، لابد أن يعنو لقواعد مقررة ! .

كان اعترافا منه بأن الشعر في واقع امره ، كامن في كافة اشياء العالم ، وفي شتى الكائنات التي تتفاوت في انتاجها الشعر ، واحتوائه بالقوة ، وان الشاعر الحق من يجوز الاشياء والكائنات ــ عن طريق الكلمة ، والقواعد الخاصة بفنه من هذه الحال الافتراضية Etatvirtuel الى الحال الواقعية EtatRéel فلو افترضنا ان في مكان ما امراة تعبر شارعا ، فان أبسط نبأ تافه Fait Divers او ظاهرة شعورية فيالحال

الصافية ، كالحلم مثلا ، أو صفحة كتابة آلية ، او منولوج هذياني مهتاج تشتمل كليا على شعر ، اكثر مما يشتمل شعر تافه ، نظم على طريقة البحر الاسكندري التقليدي ، وان هذه المواد التي تؤلف هذا الشعر ، لن تقوى على المزج بينها وبين القصيدة نفسها . ومن المؤكد ان هذا التقصي هو الذي عنا له السرياليون ، الذين اضافوا الطبيعة بخاصة الى عدد من هذه المواد . واننا لنلاحظ نشوتهم حيال العديد من الطرف المستقاة على غرة ، من قبو مظلم ، او من اللاشعور ، التي تدور عن طريقهم ، ثم لا تلبث ان تنكفىء عائدة الى الضوء . كما نعي كذلك ان لفيفا منهم ، ممن اوتوا ذوق المغامرة ، وفتنوا حيال العديد من الاكتشافات ، وما تحمله المغامرة من منعش وحافز ، كانوا اكثر حيوية في الشعور المبدع Sens Créateur الذي اتى ليمزج بين ما للشاعر من مادة اساسية ، محرضة ، مسببة ، وبين الفعل الضروري ، الذي يحقق عن طريقه قيمه الحيوية .

وهؤلاء الشعراء هم الذين يدعوننا الى ان نلمس تلك الحقيقة المنسية ،القائلة ان المظهر الشكلي L'Aspect Formel لعمل فني ، لن يمتزج بالمادة التي يتعين عليها ان تحتويه ، ولشد ما يغدو الشعر مشوها على أيدي مدرسي البلاغة ، والنظامين ، لان هؤلاء الشؤم المحنطين بجمال ، قد استحالوا الى رماد ، ولأن تحويل الشعر الى قصيدة في الحال الصافية لشد ما يضحي قاتلا لهذا الشعر .. يمشي سريع العطب زائلا ، لا قبل له بتحمل التحويل(٦) Trans fert . . .

لقد سلف القول منذ لأي ان « الشعر حياة » ولا سيما الشعر الذي لا يمتح من هذه الحقيقة المشتملة على تسهيلات مجانية ، في ميسورها

(٦) ظاهرة يغير بها نشاط فكري او يدوي نشاطا اخر تابعا له اما بجعله اسهل فهي نقلة ايجابية ، او مستحيلا ، فهي نقلة سلبية .

الانفلات من قيود بعض الافكار السابحة في الفضاء ، التي تضعها المدارس المتباينة والحركات الاجماعية Mouvements unanimistes والمستقبلية والسريالية ، ولكي نقيس مضاعفات التصحيحة المتهورة ، لا يسعنا الا ان نتبصر في بعض ما يصدر عن هذه المدارس وتلك الحركات ، اذ أن اقل خطر ينجم منها كامن في غموض ترجمتها ، الذي يمكن ان يطرأ عليها .

وهكذا لكي يحيا الشعر ينبغي له أن يلتمس عملا مبدعا ، أعني أن يلتمس لعبة صلات جديدة ، يبدعها الشاعر بحرية ، انطلاقا من الحياة ، اذ ان هذه الصلات تظل اوفر من صلات الحياة نفسها لانها هي التي تحوّل الحياة الى لغة ان جاز التعبير ، وذلك ما برهن عليه تييري مولنييه Thierry Maulnier وشهد بصحته كبار شعرائنا ، لان حضور الشعر في اية قصيدة يتصل « بتقارب عجيب بين اللغة الاشد صلابة ، وبين الاشياء الاكثر خفاء في العالم » لانهما قطبا هذا الفن المتمثلان في « قطب العنف الاقصى ، وقطب الفني الاقصى » اذ ان الشاعر على حد تعبير بول ايلوار الجميل ، هو الذي يمسك بالشعر المبعثر في العالم والكائنات والاشياء ، فيكوّنه في قصيدة ، يقدمها للناس كي يتلوها ! .

وهكذا يغدو في ميسورنا القول ان الشاعر (يولد Accouche) الشعر ، ويردد في الوقت نفسه ما يحس به الاخرون ، ممن ليسوا قادرين على قول الشعر .. انه يحررهم ويعينهم على التعبير ، كما انه يضيف الوجود الى من يتلونه ، مقرين بضرورته المطلقة التي قد تمسي ضرورة للعمل الفني ، ومنهجا لاصطلاحاته Conventions التي تشترط عملية ولادة القصيدة بدل اعاقتها ، مؤكدين أن الشعر موجود في كل مكان « في الحياة » . . .

أوليس من أعظم الخطر على الشعر اذن تحويلنا اياه متعسفين الى ظاهرة شكلية Apparence Formelle او لا يمسي في كلا الحالين هدفا

للموت ؟ وان نحن افضنا في تعريفه ، واغرقنا في مجاملتنا الاحتفاظ به ، افلا يعرضنا هنا وهناك ، لخطر شبح نوشك ان نهيـج الاضطراب في فضائله ، ونفقد اثرا من اثاره هو اوفر حقائقه حيوية ، بله شرطه الذي تجسده احدى قصائده ؟ . . .

ايا كان الامر ، فلا محيد لنا عن ان نتفق على معنى كلمة « حياة » فمنذ بودلير ، مضافا اليه بعض الشعر الحديث ــ ولا سيما السيريالي منـه ــ ما انفك دائبا على سلوك منحى استبطاني(٧) Intériorisation يلتمس فيه بخاصة ظواهر الحياة في النقاء الاصلي للضوضاء الذهنيـة والنفسية التي في ميسورنا رفضها ، دون ان نتجاهل قيمـة حياتنـا اللاشعورية التي نعثر فيها على تعريف قاصر على الانسـان ! .

ترى ، اولا ينبغي للشعر ، وهو يوغل في ظلمات موضوعنا أن يفقـد الاحتكاك بالحياة ، الذي لا يعدو ايقاع مبادلات échanges وتحـولات Métamorphoses تماثل قانون الاواني المستطرقة (وهنا نستعيد عنوان اجمل كتب اندريه بروتون) بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، بين الحلم والواقع ، بين الشعر والنثر ؟ .

ان الفنان والشاعر بخاصة ، هما سيدا هذه المبادلات ، وهما اللذان يأمران بالتنازع Conflit الذي تتطلبه المبادلات ، ولن يتهلل وجههـا بشرا بنقل الواقع الخارجي ، كما ليس في مقدورها تجاهله .. وهنـا يتكشف معيار(٨) Critérium صدقيهما واصالتهما كذلك . اذ ليس تعبير الشاعر عن الواقع ، يعني تجاوز الواقع ، بل يعني جعله نفسـه ، شاهدا على هذا الواقع ، بعد ان اضحى الشعر ــ منذ خمسين عاما خلت ــ شكلا

(٧) التعبير بنشاط نفسي داخلي .

(٨) علامة ظاهرة او باطنة بها تبين الاشياء والمعاني ونستطيع الحكم عليها .

من أفضل أشكال الغزو Evasion ، وبدات روح الشاعر تمي قدراتها رويدا رويدا ، ظانة انها تنتصر على الواقع ! .

أما ما يتصل بالعلاقة بين الذات والموضوع التي تفترض كل عمل فني فان الموضو عيضيع رويدا رويدا في سبيل افادة الذات ... انه تحرر مطارد من لدن الشاعر ، مطارد على نحو ميؤوس منه ، ضمن اشكال اكثر تفرعا ! . ترى ، او لايشبه هذا التحرر في نهاية المطاف ـ ولو على نحو يسير ـ حاجزا اراديا Claustration volontaire

سؤال يفضي بنا الى ان نعمل الفكر في سجن اوبو (٩) Prison d'ubu الذي أحس فيه اخر الامر انه أمسى « حرا » ...

ولو اننا عزفنا عن حركات شعرية اخرى ، أو شعراء اخرين ممن كانت لهم قيمتهم واهميتهم ، في الحيز نفسه الذي يشهدون فيه بموقف مقاومة(١٠) Résistance التطور ، الذي نروم الدلالة عليه باعتباره من السريالية ، اذن لبدت هذه الحركات أشبه بعلامة Point علامة انهيار منحن نطمح هنا الى تسجيل بعض اوجهه :

لقد تمهل الاحساس بالمسيرة الشعرية في اغراء الشعر ، دافعا اياه في هذه المسيرة نفسها ، مهددا الابداع الذي يدعي اضاءة هذا التطور ، فبلغ الشعر في هذه الحال اسمى علامة من علامات تحرره ، قادا عن

---

(٩) شخصية مضحكة ، متحجرة العاطفة وردت في مسرحية Alfred Jarry (١٨٩٦) الهزلية .

(١٠) امثال : فيرلين Verlaine .. لافورغ Laforgue .. كوربيير Corbiers جامس Jammes .. جول رومان Jules Romains فاليري Valéry .. لاربو Larbaud .. سوبير فييل Superville .. وسواهم وهم كثر ، حسبنا اننا ذكرنا أهمهم ، ممن أمكنهم تقديم هذا الخط من المقاومة بدرجات متفاوتة .

عمد ، اخر الحبال التي تشده الى عالم الفن ، متوقفا عن ان يمسي اغنية يرئس المبادلات فيها ــ زيادة او قلة ــ النغم المنظم ، بين الواقع الداخلي، والواقع الخارجي ، كيما يمسي بخاصة ، العلامة الباهرة لحالاتاستثنائية نابعة من اعمق مكامن الشعور المظلمة ! .ولعل من الخطل القول ان السريالية مسؤولة عن بعض ازمات الشعر المعاصر التي نشهدها اليوم ، وقد اتضحت فيها الدلالات ، مبينة ان هذه الحركة لم تصنع شيئا سوى طرحها الضرورة Nécessité .

لقد تحدد بالسريالية معنى ومظاهر مغامرة شعرية ، ولن يخالجنا شك في انها كانت مضطرة الى ان تمتحن بهذه التجربة حتى النهاية .. أن تمتحن بهذه المغامرة التي وعت الروح فيها كل قدراتها ، وادرك الشعر فيها شتى مجالاته ، وعرف الشاعر كل وظيفته ، اذ ما من شعر لم يظهر اليوم جهله رسالة السريالية ، التي من اولى وجائبها ، تفسير الشعر ، اعني الكشف عن بذور الحياة والموت فيه ، وان شانالسريالية، شان كل اكتشافات الروح والافادة من فتوحاتها ! .

وفي وسعنا الاعتقاد مع تيري مولنييه Thierry Maulnier بانه « لو ان اتباعية نشأت في المستقبل ، فان المجال المهزوم الذي هيمنت عليه السريالية ، سيلفي نفسه فيها ، وقد تملكه الفم بالسليقة » بيد أننا نشك في ذلك ، مادمنا نعتبر ان السريالية تحمل نهايتها في ذاتها ! .

غير ان السؤال يظل مطروحا : اترى يمكن ان تكون ثمة اتباعية توشك على الولادة ؟ .

هنا لا محيد لنا عن الاجابة بان الشعر في تجليه على صعيد اللغة ، يبدو حينا نقيا مصفى ، قلقا حصرا ، يبدو طورا مبعثرا في النثر ، متناثرا في شتى الاجناس ، ضالعا في مغامرات الروح ، مما يدل اكبر دلالة ، على أن الشعر الفرنسي قد وهن عزمه وخارت قواه ، من جراء تغييرات جمة

طرات عليه فآلت به الى هذه « المرحلة العصيبة غير المستقرة » من تاريخه على حد تعبير « رولاند دو رونيفيل Rellande de Renéville في دراسته ! .

لقد امسى شعرنا شبحا يهيم على وجهه ، مذعنا لمصادفة المضاعفات Multiples والتحولات البراقة ، مما اضطره في نهاية المطاف ـ مستعينا برد فعل طبيعي ـ الى ان ينشد انساقا ، ، ويلتمس طرائق جرى عليها العرف .. وان يهفو الى معدلات يتجسد فيها ثانية .. معدلات يسيرة ، تكمن في هذه المحاولات من التجسد الجديد الذي شهدناه ينضوي منذ عهد ليس ببعيد ، ضمن شكل من الشعر ، أوفر « تدوينا » واكثر « تقيدا » بقوانين الخطب ، بله اكثر تقيدا بالعروض والكلمة ، وما تقتضيه البلاغة ! .

ولعل عودته الى الموضوع ـ وليكن هذا الموضوع واقعا خارجيا او فكرة ، أو شعورا ـ شهادة لهذا الاتجاه نفسه .. شهادة له في العثور على قاعدة صلبة ، بله عودة الى الوصف ، في عرض منظم منطقيا ، بعد أن عرفنا لدى شعرائنا الشباب ـ هنا وهناك ـ مواضيع كبرى في الغنائية التقليدية Lyrisme Traditionnel لشد ما الهمتهم اياها الطبيعة، فاشاعت في قصائدهم ضربا من طراوة نيرة ، ضربا من طبعية وعدم تصنع ، خالوا انفسهم أنهم افتقدوهما ! .

وهذان الضربان لا يعدوان اتصالا شديد الضيق بالواقع القاسي وبالحدث L'évenement ، تجلى في قصائد صورت الظروف الراهنة فالهبت الاحساس الديني Sentiment Religieux الذي لا يعدو بدوره ، قلقا روحيا Inquiétude Spiritualiste ناجما من نزعات صوفية ، اقتصرت على تفسير الزمن الذي نحياه ، مادام خلوا من بواعث Raison اعمق ! .

وقصارى القول ، لقد تجلى في هذا الاتصال طموح شعرائنا الى ان يحيوا في الشعر اتجاها عقليا مغاليا .. ان يحيوا شكلا مغرقا في التشدد، وفي الوقت نفسه محتوى اقل مجانية ! .

وثمة هم اخر ، لم يجد شعراؤنا المعاصرون منصرفا عنه ، تبدّى في تقويضهم عوائق الهرمسية(١١) Hermétisme والتلقين Initiotion وقد اتضح ذلك في فصلهم رويدا رويدا اسلافهم Ainés عن الجمهور .. هذا الجمهور الذي استوعب شعرا مشتركا ، عثر فيه على ايقاع اكثر شمولية ، واوفر خصبا ، قابل لان يلامس روح الناس الاخرين ويتسرب الى قلوبهم ! ..

ترى .. الم يظهر الاسلاف انفسهم بالامس ، هذه الاصوات للشباب ؟ .. انهم كثر اولئك الشعراء الذين كانوا بالامس رائعين ، مبهمين ، مزرين على احترام الجماهير ، ليسوا هيابين ، من تهدئة الهامهم حتى في الاغنية الاكثر وضوحا ، والاوفر تنظيما ، التي وعى فيها النقد فضائل الاوزان التقليدية ، وقد جاذبه فرح مؤثر ! ..

ومن البديهي ان هذه الدلائل تجلت من نحو اخر ، خلال أعوام جمة قبل الحرب العالمية الثانية ، بعد ان القت السريالية المذهبية Doctrinal آخر نيرانها ، وغرق الصافي في التمحك والجدل الفارغ ، فامست هذه الدلائل ـ ربما منذ العشرينيات ـ جد مرئية ، فكأن الحرب لم تصنع في هذه الحال ، كما في كثير من المجالات ، سوى دفع حركة التحول في مجراها ... وهنا يبدر سؤال :

هل كانت غاية هذه الدلائل اتباعية Classicisme حتى بدت الغرائب نفسها ، وحريات شعر الامس المتطرفة وكأنها الزمت بالدعوة ولم تعدل عنها ؟ .

(١١) يقال : Poésie Hermétique ويعنون الشعر المبهم .

لقد حدس الكثيرون بها ، او ظمئت اليها قلوبهم في الخفاء ، وها نحن نرى مختارات شعرية تحظى منذ عهد قريب بالنصيب الاوفى لكل ما أوتي للشعر الفرنسي استيعابه من شكلي Formel وتقليدي ، وقد عدت هذه المختارات ــ بالقياس الى الشعراء الفرنسيين الشباب ــ دعوة لهم ضمنية ، الى العثور ثانية على نقاط التقاء مع رونسار Ronsard وماليرب Malherbe وشينييه Chénier .

وعلى هذا النحو ، فان كلمة واحدة من الاتباعية ، مع مغالاة في الامور بالغة الخطر ، اباحتها لهم الاتباعية كي ينطقوها دون ترو او تفكير ، بخاصة حين اتصل الامر بالشعر ، فلو انهم ارهفوا اسماعهم عن طريقها الى شيء من امتثالية(١٢) Conformisme خجول ، وانصتوا الى شيء من النهي عن التقدم في الفن .. الى شيء من توازن القوى ، الذي يفترض تقاعسا في الحماسة المبدعة لحساب نجاح شكلي .. الى شيء من « سهولة في تلاوة » قصيدة ، تعبر عن اماكن عامة ، تستسيغ في يسر قصيدة « يفهمها الناس كافة » اذن الحق القول ان الشعر الفرنسي بجملته ، قد استشعر الخوف من هذه الاتباعية ، وان لم يفض هذا الخوف الا الى سلوك الدرب الصعب الذي يحثه على السير فيه نحو مصيره ! ..

اقد مر بنا منذ قليل بعض اعراض Symptomes اعتورت الشعر الحديث ، وكان لزاما علينا ان ننطلق مرات عدة بكلمة « عودة » ، كيما يتاح لهذه الكلمة أن تطمئن الكثيرين من شعرائنا ، دون ان يلم بنا الخوف من الاعلان عما يساور نفوسنا من قلق بالغ من رضى شعرهم بمحنة العودة الى الوراء مهما كان جديرا بالاحترام .. ومن انه اكثر من اي فن آخر ، يفترض التقدم والجراة ، وقوة ابتكار حرة . وان ثمة «تقليده Tradition ان كان لديه تقليد . فمن فيللون Villon الى ابوللينير . عرف الشعر الغنائي الفرنسي حق المعرفة ، تغييرات الت بها اخطار

(١٢) نزعة للتقيد بالاعراف المقررة .

متوقعة ، كما اجتاز مراحل طويلة من الفتور Léthargie اطول مما وسعنا الظن بموته ، بيد اننا نراه في كل مرة يبدو ظافرا ، ويبعث ثانية من رماده ، لا عرضا Par emprunt بل انسلاخا Mue جديدا طارئا . وليس بخاف علينا قول « اندريه جيد André gide » « اما ان تكون النهضة الشعرية شكلية او لا تكون » وفي مقدورنا ان نعمل الفكر في هذا القول ، مشيرين الى ان شعراءنا الشباب ، قد شغلوا بأعظم صعوبة في دقة التعبير ، كما صرفوا همهم الى تسويغ امور تلتها بعض تجاوزات في الموهبة ، وكان حسبهم ان يكونوا يقظين ، مدركين ان على كل شكل ان ينجم من العمل الشعري نفسه .. هذا العمل الذي لن يكون ممارسة ادبية ، بل تجربة معاشة Expérience vécue يعانيها الانسان اولا والفنان ثانيا . ولشد ما عرف العروض التقليدي في الماضي ، باحتوائه جوهر الشعر الاوفر صدقا واصالة . وليس يعني هذا ان العروض ابدع ذاك الجوهر ، فلو لم يفلح الشاعر في العثور على هذا الالتقاء بين الشعر في حال القوة Etat vituel وبين أشكال اللغة التي تعنو لها القصيدة .. ولو لم يجازف في ممارسة هذه اللغة ، بكل ما لديه من حذق ومهارة ، اذن لأتى بأشكال فارغة ، تغدو بالنسبة الى اي شاعر ، من أسوأ ما ألم به من اخفاق . زد على ذلك ، لو ان الشعر ـ كأي شيء ينزع الى التجربة ـ اعوزه شكل ليبقى ، فليس ثمة شيء يدل على عوزه سوى هذا الشكل الذي ينبغي له ان يكون عروضيا ، على كرهه التمادي فيه ، والامثلة التي نستقيها من الماضي جمة ، تتيح لنا اثباتها والبرهنة عليها ، ونحن مضطرون الى التعرف عليها ، رغم المختصرات التي تضم الكثير من الشعر المسطر في صفحات ، كالتي كتبها باسكال Pascal وشاتوبريان Chateaubriand او مارسيل بروست Marcel proust ممن عالجوا النثر ، اكثر مما نتعرف على الكثير من القصائد التي نظمها معاصروهم ! .

واننا لنكابر حتما ، ان نحن حددنا الشعر بطاقات يتفرد بها وحده ، لأن في مقدوره ان ينبثق من صفحة نثرية .. من «صرخة» اكثر مما ينبثق

من « خطبة » او من سونتيه (١٣) Sonnet . وهنا تبدو السمة الاكثر تناقضا في الابداع الشعري ، التي لا تتلاءم والقانون الذي يسبق البرهان Loi pré établie ، مادام يحتمل اعظم حرية في قوة الابتكار . غير انه في الوقت نفسه وفي هذا القياس ذاته ، يقتضي من الشاعر ان يبدع قانونه الخاص ، اعني أن يبدع اسلوبا اصيلا يلائم الهامه .. يبدع قدرة على الفوضى Anarchie تنزع الى نظام Ordre ، لا يفرض عليه من الخارج ، بل يغدو ضرورة لمنهجه نفسه . لان الشاعر ينشد نظامه وليس اي نظام وقد يكون هذا « النظام الذي يولد من الفوضى » هو الاتباعية الحقيقية التي اخذ بمدرجتها بودلير ومالارميه ، وابو الينير ، وفاليري ، وكلوديل، اكثر مما سار عليها فارغ Fargue وريفيردي وايلوار في افضل لحظاتهم!.

لذا أمسى لزاما علينا ، في هذه الازمان التي شهد ما يتحدثون فيها عن « الارتدادات Retours » ان نبادر الى نصح شعرائنا الشباب بأن يكثروا من التفكير والتأمل في هؤلاء الاسلاف ، الذين لم تنخدع نفوسهم بالفضائل الخارقة التي طرحتها امثال تلك المناهج التي اذعنت لها المدارس الادبيــة !..

وانه لمن الجلي للعديد من شعرائنا المعاصرين ان قوام قضية التعبير، كامن في قرن بعض الضوء العقلي Clarté Rationnelle المنبعث من الماضي في كشوف وجرءات اسلافهم الاكثر حداثة !.

من هذا المنطلق يستطيع الشعر ـ احساسا منه بالحيرة التي جاذبته، والانتكاس الذي الم به ، واحيانا بالغموض الذي اعتراه ـ تسويــغ هذه الفورة التي ربما بدت عنيفة في نقد « اولئك البرناسيين ، الذين قرأوا السرياليين » .. ولن يخالجنا شك في أن السريالية قد اثــرت

(١٣) قصيدة من ١٤ بيتا .

اجلى تاثير ، وستؤثر امدا مديدا كذلك في الشعر الفرنسي ، وان علم الجمال البرناسي ، شأنه لدن الرومانسيين او الرمزيين ، استطاع بدوره أن يفيد شعراء كبارا ، ورغم ذلك ينبغي لنا ان نخشى الشوائب Alliages المالية في تصميمها ، ولسنا مضطرين الى القول ان شعراءنا الشباب ــ من جراء خطر عتي يتهددهم مبعثه التركيب Synthèse قد خسروا فوق مائدتين :

ما يتصل بالدقة الشكلية Rigueur Formelle وما يتعلق بالابداع والمفاجاة والمدهش .. واننا لواثقون اشد الثقة بأن شاعر المستقبل العظيم ، لن يكون سرياليا ولا رومانسيا ولا برناسيا ولا رمزيا ولا اجماعيا Unanimiste وان اغتذى شعره بالتجربة العميقة التي تثيرها هذه المدارس ! .

وهنا نرى لزاما علينا ان نستشهد ثانية ببودلير الذي امد في عمر الرومانسية واتمها ، وعول عليها ، بله ابرز بخاصة الاحساس بعمق شديد ، فقال مالم يع قوله اغلب الرومانسيين الفرنسيين الذين كانوا مع ذلك مدرجين في رسالتهم : (لعل الدور الذي سيقتصر شاعر المستقبل على ادائه كامن في تعبيره عن الخفي المستتر اللامعبر عن رسالة السريالي ، اكثر من اقتصاره على استخدام مناهج الكتابة ومواد الصور والعادات(١٤) Tics الادبية ، ومزجه اياها في شكل اكثر « التقليدية ») .

اما نحن فلن نذعن هنا لاغراء اللعب بالتخمينات والرجم بالغيب ، بعد كل ما قاله سوانا ، عما سيكونه الشعر الفرنسي ، او لا يكونه في المستقبل ، لأن هذه الضروب من التنبؤ في الادب والفن تغدو عبثا لا

(١٤) عـادة مضحكة او مستهجنة .

طائل تحته على نحو عام .. انها تنطبق علـى الشعر بخاصـة ، حيث الطبيعة تتفجر على نحو لا يخطر على بال ، شأنها شأن الحاجة الذاتية Nècessite subjecuve والحتمية التاريخية Déterminisme Historique الخفيـة ! .

ولعل ظهور شاعر عظيم ـ كظهور فنان عظيم ، او مخترع عظيم ـ يعتمد على هذين الحدثين .. وهذا يعني اننا لن نكون منصفين في تصورنا الظروف التي تعتور ظهورهم !..

وبعـد ...

حسبنا اننا اشرنا الى حقبة من تاريخ الشعر ، عثر فيها الشعر على ذاته ، واننا بلغنا عن الازمة التي وجب على الشعر تذليلها ، تجنبا لمرارة الخيبة وحسرة الاخفاق ، مستبينين بوضوح ، ان هذه الازمـة ستسلم زمام مصيره الى خطرين محددين يحدقان به ويهددانه :

خطر زواله ، وخطر ذوبانه في تجارب تغلو في مجازفاتها ، ولعل مبعث هذين الخطرين ، ناجم من ابتلائه بحداثة في غاية الندرة ، وتجربيه ولادة في منتهى السهولة واليسر ... وهذان الخطران الداهمان متأتيان بدورهما من ردود فعل ، اثارها ماض باذخ ، سخي ، مغامـر شأنـه في ذلك شأن الماضي نفسه !.

لذا ينبغي لنا اليوم ، ان ندع الكلام للشعراء ، وعليهم ان يظهروا لقرائهم ان شعرهم متمرد على تصورات Schémas الروح ، ثائر على تصنيفات Classifications النقاد ، مزر على التنبؤات والنصائح . وان الشعر الفرنسي ما انفك دائبا على سلوك دربه !..

اما بالقياس الينا ، فمن حقه علينا ان نتعرف عليه ، وان نحيي فيه حضوره في شتى اشكاله الراهنة والآتية ، وان نمحضه ثقتنا التي تواكب حبا عظيما نكنه له ، نابعا من شغاف قلوبنا ! ..

رينيه برتوليه

الأعـــلام

حســب ورودهــم في «المدخـل»

- شارل بودلير Charrles Baudelaire : ولـد في باريس (١٨٢١ — ١٨٦٧) .. نشر عام ١٨٥٧ ديوانه « ازهار الشر » واذ اتضح للحكومة — آنذاك — ان في هذا الديوان إخلالاً بالاخلاق ، حذفت منه قصائد اطلق عليها اسم « القصائد المنبوذة » ماعتم ان نشرها عـام ١٨٦٦ ...

- فيكتور هيغو Victor Hugo : ولد في بيزانسون عام ١٨٠٢ وعاش ومات في باريس عام ١٨٨٥ من اعماله الشعرية : الشرقيات — اوراق الخريف — اغاني الغسق — ملحمة الاجيال — ومن اعماله النثرية : سيدة باريس — البؤساء — هرناني ...

- الفريـد دوڤيني Alfred de Vigny : ولد في باريس (١٧٩٧ — ١٨٦٣) من اعماله الشعرية : « قصائد قديمة وحديثة — ١٨٢٦ — المقدرات — ١٨٦٣ — » .

- جيرار دو نيرڤال Gérard de Nerval : ولد في باريس (١٨٠٨ — ١٨٥٥) من اعماله الشعرية : اوهام — ١٨٥٤ — ترجم « فاوست » الى الفرنسية ...

- تيـــودور ڤـولان دوبانڤيـل Théodore Faullain de Banville ولد في مولانس عام ١٨٢٣ ومات في باريس عام ١٨٩١ — من اعماله الشعرية : اناشيد عجيبة — ١٨٥٧ — .

- سانت ـ بوف Sainte - Beuve : ولد في بولون ـ سور ـ مير (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) بدأ شاعرا رومانسيا فنشر مجموعات منها (حياة ـ شعر وتأملات جوزيف دولورم ـ التعازي . ورواية (اللذة) ثم انصرف الى النقد والتاريخ الادبي فاصدر منذ عام ١٨٢٢ حتى آخر حياته اثاراً نقدية منها : وجوه ادبية ، ومسامرات الاثنين ...

- ادغار الن پو Edgar Allan poe : ولد في بوسطن عام ١٨٠٩ ومات في بالطيمور عام ١٨٤٩ نظم قصائد فلسفية (اوريكا) نشرها عام ١٨٤٨ ـ عني بودلير بترجمة آثاره إلى الفرنسية .

- صموئيل تايلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge : ولد في دوفونشير عام ١٧٧٢ ومات في لندن عام ١٨٣٤ من آثاره : قبلان خان ١٧٩٧ ـ .

- جان راسين Jean Racine : ولد في لافرتي ـ ميلون عام ١٦٣٩ ومات في باريس عام ١٦٩٩ كتب مآسي شعرية منها : فيدر ـ ١٦٧٧ واستر ـ ١٦٨٩ ـ اتالي ـ ١٦٩١ ـ الاسكندر الكبير ـ ١٦٦٥ ـ بريتانيكوس ـ ١٦٦٩ الخ ...

- جان ارتور رامبو Jean Arthur Rimbaud : ولد في شارلفيل عام ١٨٥٤ ومات في مرسيليا عام ١٨٩١ ـ من اعماله الشعرية : اشعار ـ ١٨٧٠ ـ ١٨٧١ ـ الإشراقات ـ ١٨٧٢ ـ ١٨٧٣ ـ فصل في الجحيم ـ ١٨٧٣ ـ ...

- بول ايلور Paul Eluard : ولد في سان ـ دنيس عام ١٨٩٥ ومات في شارانتون لوبون عام ١٩٥٢ ـ من اعماله الشعرية : الواجب والقلق ـ ١٩١٧ ـ الحب ، الشعر ـ ١٩٢٩ ـ الحياة العاجلة ـ ١٩٣٢ ـ شعر وحقيقة ـ ١٩٤٢ ـ قصائد سياسية ـ ١٩٤٨ ـ المنتاء ـ ١٩٥١ ـ .

- ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé : ولد في باريس (١٨٤٢ — ١٨٩٨) من أعماله الشعرية : ظهيرة إله الحقول — مقبرة ادغاريو — كما نشرت عام ١٨٩٣ مجموعة مختارة من نتاجه بعنوان « شعر ونثر » ..

- وليم ابولينير دوكوستروويتسكي
Wilhelm Apollinaris Kostrowitzki
ولد في روما عام ١٨٨٠ ومات في باريس عام ١٩١٨ — من أعماله الشعرية : كحول — ١٩١٣ — كاليغرام — ١٩١٨ — ...

- بول فاليري Paul valéry : ولد في سيت (١٨٧١ — ١٩٤٥) من اعماله الشعرية : الآلهة الفتية — ١٩١٧ — المقبرة البحرية — ١٩٢٠ — فتون — ١٩٢٢ — .

- بول كلوديل Paul Claudel : ولد في فيلنوف — سورفير ١٨٦٨ ومات في باريس عام ١٩٥٥ من اعماله الشعرية : خمسة اناشيد طويلة — ١٩١٠ — غنائية ذات ثلاثة اصوات — ١٩١١ — .

- ليون بول فارغ Léon Paul Fargue : ولد في باريس عام ١٨٧٦ ومات عام ١٩٤٧ من اعماله الشعرية : راجل من باريس — ١٩٣٩ العزلة السامية — ١٩٤١ — .

- فرانسوا ڤيللون Farnsois villon : ولد في باريس حوالي عام ١٤٣١ ومات تعام ١٤٦٣ كان اعظم شاعر فرنسي في القرن الخامس عشر . من اعماله الادبية : الوصية الصغرى — ١٤٥٦ — الوصية الكبرى — ١٤٦١ — ...

- موريس سيف Maurice Scève : ولد في ليون حوالي عام ١٥٠١ ومات عام ١٥٦٠ كان شاعراً وموسيقياً من اعماله الشعرية : جريمة .. موضوع في فشيلة اسمى — ١٥٤٤ — ...

● جواشيم دوبيللي Juochim du bellay : ولد في قرب ليريه ـ مانت اي لوار عام ١٥٢٢ ومات في باريس عام ١٥٦٠ ـ ابن العم الاصغر لغيوم (١٤٩١ ـ ١٥٤٣) وجان (١٤٩٥ ـ ١٥٦٠) . كان صديقا لرونسار ، من اعماله : دفاع وذيوع صيت عن اللغة الفرنسية ـ ١٥٤٩ ـ بيان في المدرسة الحديثة ـ زيتونة ـ ١٥٤٩ ـ الحسرات ـ ١٥٥٨ ـ عصور روما القديمة ـ ١٥٥٨ ـ مجموعات اناشيد ـ الشاعر الداهن ـ هجاء ـ ١٥٥٩ ـ ...

● مارسيل ريمون Marcel Raymond : لم نقف على ترجمة له .

● لوتريامون Lautréamont : ولد في مونتفيديو عام ١٨٤٦ ومات في باريس عام ١٨٧٦ من اعماله الشعرية : اغاني مالدورور ـ وقصائد نثرية ـ ١٨٦٨ ـ ١٨٦٩ ـ ...

● شارل بيير بيغي Charles Pierre Péguy : ولد في اورليانز عام ١٨٧٣ ـ ومات في سين اي مارن عام ـ ١٩١٤ ـ كان شاعرا ومجادلا وفيلسوفا . من اعماله الشعرية : سر رأفة جان دارك ـ ١٩١٠ ـ سجاجيد القديسة جنفياف ـ ١٩١٢ ـ ...

● پيير ريفيردي Pierre Reverdy : ولد في ناربون عام ـ ١٨٨٩ ـ ومات في سوليسم عام ـ ١٩٦٠ ـ من أعماله الشعرية : معظم الوقت ـ ١٩٤٥ ـ يوميات سفينة ـ ١٩٤٨ ـ يد عاملة ـ ١٩٤٩ ـ ...

● ميلوش Milosz : ولد في تنزبريا (ليتوانيا) ١٨٧٧ ـ ١٩٣٩ ـ كتب بالفرنسية مأساة « ميغويل من مانارا » ...

● پيير جان جوف Pierre Jean Jouve : ولد في اراس عام ـ ١٨٨٧ ـ ومات في باريس عام ـ ١٩٧٦ ـ من أعماله الشعرية : الاعراس الخفية ـ ١٩٢٥ ـ عرق الدم ـ ١٩٣٣ ـ هيلين ـ ١٩٣٦ ـ كيري

ـ ١٩٢٨ ـ الفردوس المفقود ـ ١٩٤٢ ـ عذراء باريس ـ ١٩٤٤ ـ فاز بجائزة الدولة في الآداب عام ـ ١٩٦٢ ـ وبجائزة الشعر عـام ـ ١٩٦٦ ـ ...

- رولان دو رينيڤيل Rolland de Renéville : لم نقف على ترجمة له.

- اندريه بروتون André Breton ولد في « اورن » عام ١٨٩٦ ومات في باريس عام ١٩٦٦ ـ اسس « السريالية » .. من اعماله الشعرية : الخطى الضائعة ـ ١٩٢٤ ـ نادبا ـ ١٩٢٨ ـ الأوعية المتصلة ـ ١٩٣٢ ـ الحب المجنون ـ ١٩٣٧ ـ منتخبات ـ ١٩٤٩ .

- جان كوكتو Jean Cocteau : ولد في « ميزون لافييت » عام ١٨٨٩ ومات في باريس عام ١٩٦٣ .. له عدة مجموعات بعنوان : اشعار...

- تريستان تزارا Tristan Tzara : شاعر من اصل روماني ... ولد في باريس عام ١٨٩٦ ومات عام ١٩٦٣ ... كان احد مثيري الحركة الدادائية (مذهب في الادب والفن ذاع في فرنسا وسويسرا حوالي عام ١٩١٦ ـ ١٩٢٠ وامتاز بالتاكيد على حرية الشكل تخلصا من القيود التقليدية) ... من اعماله الشعرية : مغامرة السيد انتيپير الخارقة ـ ١٩١٦ ـ الانسان التقريبي ـ ١٩٣١ .

- اليوزيوس برتران Aloysius Bertand : ولد في « سيڤا » (١٨٠٧ ـ ١٨٤١) كاتب رومانسي .. له رواية : غسپار في الليل ، وقصائد نثريـة ...

- جان پولهان Jean Paulhan : ولد في « نيم » عام ١٨٨٤ .. ناقـد ذائع الصيت .. رئيس تحرير « المجلة الفرنسية الجديدة » وعزي اليه ردّ اعتبار عدة شعراء منهم : ڤيللون .. كما اكتشف روجيه غاردان ... من اعماله : المحارب ، المحارب الدؤوب ـ ١٩١٧ ـ ازهار الزورق ـ ١٩٤١ ـ رسالة الى قادة المقاومة ـ ١٩٥٢ ...

● بول سيزان Paul Cézanne: ولد في ايكس ـ آن ـ بروڤانس عام ١٨٣٩ ومات عام ١٩٠٦ كان من اشهر الرسامين الانطباعيين في عصره .. رسم لوحات جمة نقل فيها الطبيعة الصامتة ، والمناظر وبعض الوجوه .

● الفريد جاري Alfred Jarry : ولد في لاڤال عام ١٨٧٣ ومات في باريس عام ١٩٠٧ .. كاتب روائي ساخر .. من اعماله الادبية : اوبو ملكا ـ ١٨٩٦ ـ المرهق ـ رواية ـ ١٩٠٢ .

● رايمون روسيل Raymond Roussel لم نقف على ترجمة له .

● ماكس جاكوب Max Jacob : ولد في كامبير عام ١٨٧٦ ومات عـام ٩٤٤ .. لاءم في شعره بين السريالية والصوفية .. من أعماله : المخبر المركزي ـ ١٩٢٠ ـ أناشيد ـ ١٩٣٨ ـ القصائد الاخيرة ـ ١٩٤٧ .

● سان جون پيرس Saint - John - Perse : ولد في پوانت ـ آ ـ پيتر عام ١٨٨٧ ومات في باريس عام ١٩٧٥ كان شاعرا وسياسيا ـ من اعماله الشعرية : اناباز ـ ١٩٢٤ ـ مرائر ـ ١٩٥٧ ـ الى دانتي ـ ١٩٦٥ نال عام ١٩٥٩ جائزة نوبل العالمية في الادب .

● پابلو رويز بيكاسو Padlo Ruiz Picasso : ولد في ملقة (اسبانيا) عام ١٨٨١ ومات في فرنسا عام ١٩٧٣ كان احد مؤسسي مذهب الفن التكعيبي في الرسم ، من اشهر لوحاته : غرنيكا ـ ١٩٣٨ ـ والمراة في الازرق ـ ١٩٤٤ .

● وليم جيمس William James : فيلسوف امريكي . ولد في نيويورك عام ١٨٤٢ ومات في نيوهامپشير عام ١٩١٠ اسس مذهب الذرائعية Pragmatisme . من اعماله : مبادىء في علم النفس ـ ١٩٨٠ .

- سيغموند فرويد Sigmund Freud : فيلسوف نمساوي . ولد في موراڤيا عام ١٨٥٦ ومات في لندن عام ١٩٣٩ أسس مذهب التحليل النفسي ، ودرس اهمية الدوافع اللاشعورية والعوامل الجنسية منذ الطفولة .

- مارسيل پروست Marcel Proust : ولد في باريس عام ١٨٧١ ومات عام ١٩٢٢ كان من اعظم كتاب القرن التاسع عشر الفرنسيين — من اعماله الآتية : معارضات ومتفرقات — ١٩١٢ — ١٩٢٧ — ضد سانت بوف — ١٩٥٤ .

- هنري برغسون Henri Bergson : فيلسوف فرنسي ، ولد في باريس عام ١٨٥٩ ومات عام ١٩٤١ . من اعماله : دراسة في معطيات الوجدان البديهية — ١٨٨٩ — المادة والذاكرة — ١٨٩٦ — التطور المبدع — ١٩٠٧ — منبعا الاخلاق والدين — ١٩٣٢ .

- فرانسوا رينيه دو شاتوبريان Francois René de Chateau brind ولد في سان مالو عام ١٧٦٨ ومات في باريس عام ١٨٤٨ كان من أكبر دعاة الحركة الرومانسية .. من اعماله : آتالا — ١٨٠١ — رينيه — ١٨٠٢ — ١٨٠٥ — مغامرات آخر نبي سراج — ١٨٢٦ — رحلة الى امريكا — ١٨٢٧ .

- فيليب سوپولت Philippe Soupault : ولد في شافيل عام ١٨٩٧ ... كان كاتبا وروائيا وصحفيا .. تأثر بالدادائية ، وعمل مع«اندريه بروتون» كما اشترك واياه في تأليف «الحقول المغناطيسية» . من اعماله الروائية : المتظاهر بالصلاح — ١٩٢٣ — الاخوة ديراندو — ١٩٢٤ — الزنجي — ١٩٢٧ — ليالي باريس الاخيرة — ١٩٢٨ ...

- لويس اراغون Louis Aragon : ولد في باريس عام ٨٩٧ ... كان كاتبا وشاعرا .. من اعماله : اجراس بال — ١٩٣٤ — عينا ايلزا —

١٩٤٢ ــ الاسبوع المقدس ــ ١٩٥٨ ــ هنري ماتيس (رواية) ــ ١٩٧١ .

● رينيه كريفل René Crevel : ولد في باريس عام ١٩٠٠ وانتحر عام ١٩٣٥ .. كان كاتبا سرياليا متأثرا بالمادية الماركسية ... من اعماله: دورات ــ ١٩٢٤ ــ انا وجسدي ــ ١٩٢٧ ــ هل انتم مجانين ؟ ــ ١٩٢٩ ــ تصرفات خارقة ــ ١٩٣٣ .

● روبر دسنو Robert Desnos : ولد في باريس عام ــ ١٩٠٠ ــ ومات في تيرزين (تشيكوسلوفاكيا) عام ــ ١٩٤٥ ــ انتهج في شعره مذهب السرياليين . من اعماله : اجساد ومنافع ــ ١٩٣٠ ــ ...

● اندريه غيار André gaillard : لم نقف على ترجمة له .

● بنجامان پيريه Benjamin Péret : ولد في ريزي ليئانت عام ١٨٩٩ ومات في باريس عام ــ ١٩٥٩ ــ كان شاعراً سريالياً ... من اعماله : اللعبة الكبرى ــ ١٩٢٨ ــ ...

● ريمون ــ دسيني Ribemont - Dessaignes : ولد في مونپيلييه عام ــ ١٨٨٤ ــ ومات في سان جانيت عام ــ ١٩٧٤ ــ كان مسرحياً وروائياً ، وشاعراً . من اعماله المسرحية : امبراطور الصين ــ وجلاد البيرو ــ ١٩٢٨ ــ ومن رواياته : النعامة ذات العينين المفلقتين ــ ١٩٢٤ ــ الحدود الانسانية ــ ١٩٢٩ ــ زمن النكبات ــ ١٩٤٧ ــ ومن اعماله الشعرية : ظلال ــ ١٩٤٢ ــ الليل والجوع ــ ١٩٦٠ ــ ...

● رينيه شار René char : ولد في ايسل ــ سور ــ سورغ عام ــ ١٩٠٧ ــ شاعر سريالي .. من اعماله الشعرية : المطرقة بلا معلم ــ تحريات في القاعدة والقمة ــ ١٩٥٥ ــ ...

- جورج هونيـه Cyeorges Hugnet : لم نقف على ترجمة له .

- تيبري مولنييه Thierry Maulnier : ولد في آليس عام ـ ١٩٠٩ ـ عضو في المجمع العلمي الفرنسي .

- بيير دورونسار Pierre de Ronsard : ولد في البوسونيير ـ فاندوموا (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥) من اعماله الشعرية : غراميات ـ ١٥٥٢ ـ ١٥٥٥ ـ الغابة الصغيرة ـ ١٥٥٤ ـ الاناشيد ـ ١٥٥٥ ـ ١٥٥٦ .

- فرانسوا دو ماليرب François de Malherbe : ولد في « كان » عام ١٥٥٥ ومات في باريس عام ١٦٢٨ ... كان مصلحا للغة الفرنسية ، ومبشرا بالمذهب الاتباعي Elassicisme .. من اعماله : اناشيد ـ ١٦٠٠ ـ ١٦٢٨ ـ عزاء للسيد دوبيرير ـ ١٦٠٣ .

- اندريه شينييه André Ehénier : ولد في اسطنبول عـام ١٧٦٢ واعدم في باريس عام ١٧٩٤ ... نظم في الغزل قصائد رائعة وطبعت اشعاره عام ١٨١٩ ...

- اندريه جيد André Gide : ولد في باريس عام ١٨٦٩ ومات عام ١٩٥١ ... كان من مؤسسي « المجلة الفرنسية الجديدة » ... من اعماله : اللااخلاقي ـ ١٩٠٢ ـ كهوف الفاتيكان ـ ١٩١٤ ـ مزيفو العملة ـ ١٩٢٥ ـ يوميات ـ ١٩٣٩ ـ ١٩٥١ .. نال جائزة «نوبل» للآداب عام ١٩٤٧ ...

- بليز پاسكال Blaise Pascal : ولد في « كليرمون ـ فيران » عـام ١٦٢٣ ومات في باريس عام ١٦٦٢ .. امتاز بمواهب جمة ، فكان اديبـا وفيلسوفا ورياضيا وفيزيائيا ومكتشفا . من اهم اعماله : خواطر ...

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

فانسنت فان كوخ



«عزيزي تيو»

مختارات من رسائل فانسنت فان كوخ

الى شقيقه تيو

اختيار وترجمة وتقديم

عاصم الباشا

قصيدة

لسنية صالح الماغوط

المحرض

الى ابنتي شام وسلافة

(ولان سيميلس اشتهت ، كما يقول الشعراء ، رؤية وجه الله ، وقع على بيتها شعاعه ، فولدت ، وهي الإلهية ، ثمرة العاصفة ...)

هلدرلن

ايتها العصفورة الراقصة ،
يا طائري الصغير ،
يا ابنتي ،
ان دفاعك البريء يشع فيّ ،
وامامي ،
فاضخ روحي في صدرك ،

احقنها تحت جلدك كالعقاقير .
الليل يدق اجراسه ،
هل نويت الغناء ؟
صوتك الرائع يسمعه المصلون
والاله ايضا ،
ويأتيك بالطعام الملكي ،
ولتكن خطاك حكيمة في ذلك الامتلاك الصعب ،
للقلب المضرم .

* * *

ها هو العالم يدور ،
يسحب قسرا من اعمارنا ،
ليمنح بالمجان للصوص والسفاحين ،
اضرميني يا ابنتي ،
لقد تعفنت في النكران ،
يردمون فمي بغضب
ولكنه عميق ، ولا قرار له .

* * *

ايها المحرض ،
لقد افسدوا ذاكرتي بالفجوات ،
بصراخ الزمن ،

بهندسة الجوع
بتقلبات الجسد ،
وجيوشها المحتشدة في الداخل ،
تروي النار بالنار ،
تريثي ،
اطيلي بقاءك ولو على شفير الزمن ،
وفجري ما يندر انفجاره .

* * *

ها هي الارض تصعد معنا ،
كي لا نسير في هواء الافتراضات ،
تتقدم نحو الحلم ،
تطير كالفقاعة الكبيرة في فضائه ،
حاملة اطفالي الى اللازورد ،
شام تقف في المقدمة ،
سلافة تهز شجرة الغيوم ،
فتسقط الدموع كلها ،
الدموع التي اخفاها التاريخ ،
الدموع التي انكرتها العصور .

* * *

يا ابنتـي ،

هيا نسقط جراحنـا في الحمامات المعدنية ،

للامهـات الشقيـات ،

من قال ان المـوت يبلـي الانســان ،

جدتـك صارت نجمـة في ليلـه ،

جدتـك الخياليـة ،

الوهميـة ،

المسحـورة ،

ما ان رفعت الحيـاة عليهـا سوطها القاسي ،

حتـى اختفت ،

كيـف ؟

لا احـد يعلـم ،

جدتـك الشجـر الكثيف ،

جدتـك الزرقاء ،

واحيانـا القرمزيـة .

★ ★ ★

في الغرف المصلتة كالصناديق فوق السلالم ،

امضيـت طفولتـي ،

بين اقوام يغوصون حتى الركب في المجاعات ،

يبصقون على الخصب ،

لقـد تنكـر لهـم ،
يبصقـون على الاسرة ،
لقد أدمنوا النوم في العـراء ،
والصغار ينتحبون على ركب امهاتهم المهانات ،
مذعوريـن مـن الفجـور ،
يذهب بروعهـم هـول الخصومة ،
وتتنهـد ،
او يتنهـدون وهـم يدفنون رؤوسهم في نوافذ
الاوليـاء ،
وتتارجـح صدرهـم ،
بعضهـا يسقـط
والباقي لا يشبـع حتـى كـلاب الطريـق .
امـا أنـا يا ابنتـي
كنت أدفـن نفسي في الظـلام ،
وابـكـي ،
ايـة وحـدة تأتيـك تحت الغطاء ،
ابـكي ويقهقهـون ،
لقـد توحشوا مـن الجـوع والقسـوة ،
ها هي عرباتهـم تتارجـح
غرفهـم تتارجـح

يملؤهـا هدير بشـري غامض ،
ها هي نوافذهم تمزق الظـلام ،
وسلالهـم تئـز ،
لقـد اهتـرات ،
لم تعـد اغصانـا قويـة ويافعة ،
حتـى الاختنـاق عجـز عن كتـم انفاسهم ،
فهـواء الحقول يتدفـق كالبـرق
مـن ذاكرتهـم ،
وتتارجـح غرفهـم على العوارض ،
(كانت مشانق فيما مضى)
غرف مكتظـة بالبـول والسعـال ،
والظـلام يهـدر مـن تحتهـا ،
يهـزها مـن الجـذور ،
يمـرق فيهـا مـن المفاصـل ،
مـارا في مجاريـه الضيقـة والعاليـة ،
هـا هـو ينحـدر ،
مضغوطـا بزنـاد مـن الفجـر ،
يدفـع غصصهم كالسم داخـل احشائهم
ويتقلبـون ويتقلبـون ،
مسحورين بالهديـر ام بالالام

يتقلبـون ويتقلبون ،
والمياه الدائرة تدفعهم ... (تدفعنا كالدمى)
ولكنـك الآن يا ابنتـي ،
تتكوريـن دافئـة في احضانـي ،
تبعثريـن شعـرك الاسـود ،
او الاشقـر ،
خـارج الضفائـر ،
ليسطـع ورد الشفتـين ،
عانقينـي يا ابنتـي ،
فعظمة السنين الماضية لا تلمس الا بالروح ،
عانقينـي .. عانقينـي ،
لشـد مـا انـا مذعـورة ،
بعد أن عبرت عنقي آلاف السنـين الوهميـة ،
والروعـة .

* * *

يـا ابنتـي ،
شـام الملولـة ،
او شام التـي تهب مسرعـة الى العمـل ،
شـام الانبهـارات ،

يـا ابنتـي ،

لسـتُ معـكِ ،

ولـن يلتقط شعـري عذوبتـك ،

فانـا مشوشـة بالخســارة ،

ايهـا الارجـوان ،

استنجـد ببـراءتك ،

بضعفـك الطفولـي ،

عانقينـي .. عانقينـي ..

فقلبـي يغـرق ،

تنامـين ،

فيعذبنـي غيابـك ،

إنني أصلي بحـرارة ويأس

كي يصير قلبي الضعيف بحجم قدميك .

★ ★ ★

زمـن يزحف مـن تحت الابـواب ،

ليتمكـن منـا ،

وعندمـا ارود اسمـك ،

أصـير متينة كالخيول الوحشيـة ،

ها انت تكتبين ابتهـا الصغـيرة ،

يا انثى العصور الشعرية كلها ،
ايتها الحارسة الذكية للسلالات القديمة ،
لقد منحتك روحيّ ،
حجم العين وشكل الهدب ،
منحتك الحزن والعناد ،
الاطراف الرخامية ،
الزرقة والشقرة ،
حتى جاء الصباح فكنت مكتملة .

* * *

ايتها الطفلة الفوضوية ،
ماذا افعل لاضعك في مخطط النظام ،
لا ، لن ارتكب ذلك الخطا الفادح ،
النهارات تنطلق كالحمى من جسدينا ،
الطفولة بين الايام المفككة ،
والبكاء الانساني يصعد ويهبط في الاسواق ،
حتى النضال لم يمنحنا الا الشقاء ،
كلما نهضتِ ،
سمعت افراس الهواء تصهل ،
فيرمي القلب عليها باثقاله ،

ويمضي ،
يا ابنتي ،
أنت جذري العميق ،
انت غلطي وصوابي الاعظم ،
هيا العبي ،
صار العاشق إلها لانك من جنونه ،
كنتُ وحيدة ،
فتجزات ،
وبقيتُ اتجزأ ،
حتى خلقت شعبا انت اسطورته .

* * *

يا سليلة الريفيات ،
يكتمن صراخ الولادة ،
ثم يقذفن باجنتهن الى احواض النحاس ،
والجوع يقرع طبله في احشائهن ،
الفقر يعري عظامهن ،
ومع ذلك اضانك باعظم الرغبات ،
بقصد العلو ،
بهدف التجاوز والوله والانبهار ،
كنت تخرجين من اسوار الجسد بالعراك ،

ومصك الاجيال البابلية ،
لقد اضاءها عبورك العظيم ،
تخرجين من اسوار الجسد ،
ومياه الشتاء والعواطف في عروقك ،
انت عظمتي ،
جنوني ، حبي ، نيراني ،
انها الولادة فلا تخافي ،
ثم نبدأ عراكنا العظيم ،
تلتقطين ظلي وتنهضينه ،
فيهوي
ثم تنهضينه ،
فيهوي من جديد ،
ثم تكتشفين انك اصبحت بالعدوى
انت الاخرى صار لك ظل ،
وصار يهوي ،
والنساء اجيالك ، صار لهن ايضا ظلال
وصارت تهوي ،
يا صغيرتي ،
يا غابة الآلهة الجميلة
والنساء العظيمات ، -
تتألم آلام الفراق العظيم ؛

نتشنج ونصرخ ،
يتمزق جسدي
ويحشر جسدك في عتبة العالم
الاولى ،
إمام مواقد تضرم
اشجار داخلها عظام بشرية ،
اشجار تجري فيها دماء بشرية
ومع ذلك تقذف الى المواقد ،
لا تياسي ،
اتبعيني .. اتبعيني ..
ففي قلب الغابات العظيمة ،
غابات ، رامبو ولوثر يا مون
اشياء رائعة ،
خلقت لنا ،
لنفسالنا .

قصـــــائـد

عــزيــزة هـارون

الارض

مــن اعمــاق الأرض
تلــدُ الروعــةُ
الــوانَ الحسنْ
فيزهر لحــنٌ
ويورق لحــنٌ
فلمــاذا الحــزن

الفجر

طفل ذهبي الشعر
يغني الحان الألوانِ

ويمرحْ
بعذوبةِ شِعرٍ عفويّ

القدس

سجينة أبحث في شِعري عن الحرية
علّي اغنّي موطني اغنيةً سحريّه
يحيا بها قلبي فقلبي نبضه اغنيّه
يا موطني انت الهوى والحبّ والأمنيّه
وهل اغنّي للهوى وقدسنا منفيّه
يا موطني بمهجتي تربتك النديه
لغتنا وأرضنا والقدس يعربيّه
يا حرّة تعبث فيها الأنفس الدنيّه

يا جرح كم سهرت في أرجائك القصيّه
أبحث عن معتصمٍ يحرر السبيّه

قالت

قالت لي وبعينيها دمعُ الحزنِ
وحـزنُ العمـرْ

شوقي بستان من زهر
والنهر بعيد عني
والنبع بعيد عنيّ والبحر

والمـاء حياتـي
وانا اعشق ان احيا

والأرض المعطشى
تضرم في الجمر

رفض

ما دمنا نرقص فوق الجثث القتلى
مادمنا ناكل من عفن الارضْ

ما دمنا لا نعرف كيف الرفض
سنموت بنار الحقد ونار البغض

ما قيمة هذا العالم فينا
لن نرويه ولن يروينا

ان لم نخلقه من دمنا
ان لم نبعثه مزدهراً بالحب
اطفال الرعب يتامى
لا تسأل عن اطفال الرعب
دمهم قنديل الدرب
وامامك تلك الدرب

جرح فلسطيني

باجرحاً في قلب العالم
ينبض يحيا بعد الموت
كالفجر كنهر من عطر
كسيف يلمع في قلب الليل
يناضل من يولد
حتى يلحدْ

اعرف انك مزهوّ وابيّ
اعرف انك شرّ وغنيّ
اعرف اعرفُ لكن العالم لا يعرف
أنك تحيا في قلب العالم

ستغيّر وجه العالم انت

بابائك بالعود الأخضر في ريعانك
بالشمس المشرقة الجذلى في ايمانك
اعرف ان الملحمة الكبرى في وجدانك

وطن

سـرّك في قلبي أمـا تدري ... بأنـك الألحان فـي شعري
يا روعة التاريخ يا موطني ... يـا ألقاً في غـرّة الدهر
الله قـد أودع فيك السنى ... وأنـت في آياتـه تسـري
أحبك الحب الذي لو بـدا ... رأيتـه في البـرّ والبحـر
مرفوفاً ألوانـه في المـدى ... مفـرداً بالصحـو والسـكر
يا أنت يا روحي ويا مهجتي ... ويا لهيب الوجد في صدري
وددت لـو أمنحك المرتجى ... وددت لـو أفديك بالعمر
وددت لو أصبح نسر الفدى ... أو ريشة في جانح النسر

الخيـــوط

قصة : زهير جبور

مرارة الليلة التي عبرت ، ثقل تمركز فوق صدره ، جعله يواجه صعوبة التنفس .

.. حاولت عبثا ايقاظ حواسه ، وهي تتابع قلقه ، لم تتمكن ابتعدت عنه .

انفاس الطفل دغدغت رقبته ، شعر بالارتياح ، بسبب الاحساس النقي الذي داهمه .

المناقشات ، المواقف ، الحركات ، الدسائس تتداخل في راسه ، يتبدد النقاء ، يسترجع التفاصيل ، يدقق فيها ،

تمضي الساعات الليلية طويلة كالعذاب .
يتهم ، يحارب ، يعلن ، يخرج عن طوره ، يصرخ :

تستيقظ زوجه مذعورة ..

ـ ماذا بك .. ؟!

ـ الكابوس .

انفاس الطفل مرة اخرى .

هو متواجد في كل مكان . داخل صناديق الخضار ، في زحمة الشارع بين الكتب ، على ملصقات الجدران ، ضمن اوراق النعي المنوعة،وتحركات الافراد والجماعات ، انه في الداخل ، ومن كان في الداخل فهو في الداخل، يعرف ذلك جيدا .

البث لعبة رشيقة ممتعة .

يعلن بأن نكهة سيجارة (.....) قد غيرت في (تكنولوجيا)الصناعة.. غير .. ثم ينقل احاديث الوكالات ..

ـ تقول : وكالة الانباء .... موت .. تقهقر .. انتفاضة .. جنوب ..

... الموسيقى المعتادة .

قليلا من القهوة . يبعد الفنجان . يتناول اداة الحلاقة تلامس جلد وجهه . يواجه صعوبة . يكرر المحاولة .

يده ترتجف . اللعينة سيطرت عليه . يحدق في المرآة . ثمة تغيير في لون شعره .

كرر المحاولة . تدفق الدم .

ـ ادوات الفتك الجماعي ، قد احتلت مواقعها في الجنوب .

الدم يلطخ المنديل .

رؤوس منفصلة عن الاجساد ، وطفل بين انقاض الدمار ، يصرخ ويبكي .

الموت يحلق ، ينخفض ، يرتفع ، هو ينتظر النهاية ، صرخات الطفل تصله ولايستطيع انقاذه بسبب القصف الشديد .

انتهت الصرخات .

نشرت الصور . كتب عنها بخطوط عريضة سوداء . لكنه بقي في حالة الوجوم لزمن طويل .

لقد شهد بعينيه نوع القتل ، وماذا يجري .. ؟!

الموت يحلق فوق الجنوب يلغي الحياة . يترك انفاسه الصفراء على البيوت والازهار والعصافير الصغيرة التي كانت تبحث عن حبة قمح .

غير ... كن رجلا من العصر المنفرد بدمويته واناقته .

الاول : يمد اصبعه الطويلة النحيلة ، اسماه الاصبع .

الثاني : مترهلا ، متلبد الحس ، اسماه البدين .

الثالث : صامت دائما ، لايتكلم ، تفاصيله مجزاة ، اسماه الصامت.

اجتمعوا بدعوة من جهة ما ، بهدف انقاذ مجموعات بشرية تجهل سر وجودها ..

قال الاصبع :

ــ سنحقق لهم هذا الوجود .. مستقبلا سيعملون وياكلون في النور .. وبعدها ستغزو الالة حياتهم .

قال البدين :

ــ مبالغ وفيرة ، لتحقيق غاية انسانية .

ضحكوا ...

قال الاصبع :

ــ اذا لنعمل .. !

مغنية البث تطلق صيحاتها المجنونة .

يتناول منديلا . يضع رأسه تحت صنبور الماء . يتوقف انسيال الدم

ــ الدم ..

هو رأسه .

ــ قلت لك تجنب عاداتك السيئة .

(أولدبار) . صوت الزجاجة وهي تفرغ .

لقد فرغه العصر من محتوياته .

البدين :

ــ ونعالج كافة الامراض الموروثة .

قال ذلك وهو يحرك كرشه الكبيرة ، فيما الصامت يهز رأسه ونظراته تنتقل من خلال النافذة المطلة على الساحة الخارجية بين الالوان المتماوجة ، لاحدث شركات العالم ، التي تضع الراحة البشرية (الهيدروليك) .

(السوداء) .

يتنهد ..

(سأحصل عليها ..)

يلملم نظراته ، لان الاصبع يبتسم له بخبث ، فيشل تفكيره ، ويغتال حلمه مؤقتا .

ـ الانتفاضة ... يقاومون الاحتلال .. الحشود .. الـ .. الـ ..
البدين يطرح الارقام النهائية ، بعد تجريدها ..

(سأحقق ماكنت اعجز عن تحقيقه) .

القهوة مرة اخرى .

ـ التبغ سيفتت حنجرتك .

ـ فتتها ..

ـ اريد اللعبة يابابا .

ضحك للطفل ، تجمدت الضحكة ، تذكر طفل الجنوب ، صرخاته تطن في اذنه ، زوجه تضحك ، تقفزت الى مخيلته صورة العشاء الاخير .

الديك يصيح ، انه زمن الصياح .

بصق البلغم . تشنج سعاله .

سألته صديقته ذات مرة :

ـ كيف تعيش .. ؟!

ضحك قائلا :

ـ اترجم الدقائق الصعبة .

قالت :

ـ وعلاقاتك ..

ـ يحددها الطفل ...

ـ والآمال ..

كرر الكلمة ، وهو يسترجع عمر المراهقة .

ـ اذا بماذ تفكر .. ؟

ـ بشكل امارس فيه الحياة ، بصورتها الفعلية .

ـ وانا .. ؟

حالة الغيبوبة ..

ـ ماذا أنت .. ؟

ـ اللعبة ..

ـ هل ستحضر وقت الغداء ؟

ـ البيت الاسود يطالب بضبط النفس ..

قالت موظفة المكتب :

ـ بحثوا عنك ..

اذا تم الاتفاق .

قال المسؤول :

ـ ضاعف من انتاجك .

قال الاصبع :

ـ نستطلع مواقع العمل .

قال البدين :

ـ لافائدة من ذلك .

قال الصامت :

ـ انا صامت .

قال البدين :

ـ نتقاسم الان وننفذ فيما بعد .

قال الاصبع :

ـ لا ..

قال المذيع :

ـ طلب من القوات ان تتراجع .

قالت الجنوبية :

ـ كنت عائدة احمل جرتي ، حين قطع طريقي وراح يحدثني بلغته الغريبة . حاولت متابعة سيري . لم اتمكن . امسكني من صدري . راح ينهشني من عنقي ، وانا احاول ابعاده والحفاظ على الجرة . تصاعدت وحشيته . يده تطاولت ... قذفته بالجرة .

بكت الجنوبية حين حكمت بتهمة رفض تنفيذ رغبات جنود عصبة الامم الذين استوطنوا حتى الابد .

قالت العجوز :

ـ تفوه .. يامن بعتم مؤخراتكم ، واصابع الاعداء تحكم اغلاقها .

قال الشيخ :

ـ زمن عهر .. !

قالت صديقته :

ـ وانا .. !

ماذا انت بين هذه الزحمة التي تنخر الراس .. ؟

قارع الطبل يجري وسط الدائرة متمايلا مهتزا ، ورقصة ينفذها الرجال ، تثير الغبار الكثيف .

الوجوه العميقة التي خلف فيها العمر كل قساوته تنتظر ..

الايادي صلبة ، الشفاه متشققة . النظرات تقتحم المخاطر . تنفي الموت والقلوب نقية كشذا الورد .

السمراء توسطت حلقة الرقص ، قارع الطبل يقفـز كالمجنـون . السمراء تتمايل ، للقدم حركة . لليد . للخصر .

الاصوات تتالق في غناء ساحر .

ظهرت الوان (الهيدروليك) ، انفكت الرقصة .

ترجل الاصبع (سوداء) البدين (بيضاء) الصامت (زرقاء) .

القى الاصبع نظرة احتقار على الوجوه المعفرة القذرة ، التي اكتسبت سماكة من التراب اتحدت مع الجسد عبر الزمن .

قال بهمس :

ـ انه لمن المؤسف فعلا هدر الاموال على هذه المخلوقات المتوحشة .

اجابه البدين :

ـ الافضل لو ان الاوامر طلبت حرقهم ، وليس تطوير حياتهم .

قال الاصبع :

ـ مثل هؤلاء متى يتحضرون . . ؟

الخناجر تكرم الضيوف ، وقارع الطبل عاد ليتمايل من جديد .

قال الشيخ :

ـ انها عاداتنا ياسياد ، زيارتكم فرحة .

الذبائح ترتمي عند اقدام الاسياد ، وهم يلعنون العادات ، والطبل ، والفرحة .

احضروا طبلا اخر . اعلن الشيخ بان افراحهم سوف تستمر اسبوعا

قال الاصبع :

ـ لان الغاية تطوير حياتكم . فالعمل سيكون طوعيا ، وبذلكتتقنون مهنا جديدة ، كفرش الارض بالاسفلت ، وتمديد الاسلاك . . و . . .

تعالت الاصوات مرحبة بالعمل الطوعي .

انطلقت العربات . .

قال البدين :

ـ كيف فكرت بمسألة العمل الطوعي .. ؟

ضحك ..

ـ المهنة فن .

قال الصامت :

ـ انها صفقة دون احراج ..

ضحكوا ..

قال اليدين :

ـ متى نتقاسم .. ؟

الدم مرة اخرى هذا الصباح . تناول منديلا وضع رأسه تحت صنبور الماء . توقف الدم . لكنه لم يشعر بالراحة . الصداع .

قبل الطفل .

ـ هل ستحضر وقت الغداء .. ؟

نظارتها الطبية طمست ملامحها الاصلية . فبدا حائرا .

قال الطفل :

ـ احضر يابابا ...

البث ينقل عن وكالات الانباء اخبارها ...

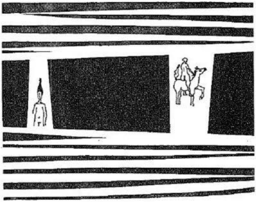
قذف بنفسه في ضجيج الشارع ، وحركته الصباحية ..
النكهة المتميزة لسيجارة (....) ..... غير ...

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

وَجهُ الفضّة

كوميديا بربرية

- رامون دل باليه - إنكلان
- ترجمة : رفعت عطفة



قضايا

خليل حاوي :
شعره ، حياته وموته

أحمد يوسف داود

بعد يومين من بدء عملية الاجتياح الهمجي الاسرائيلي للبنان وفي السادس من حزيران الماضي تحديداً ، أقدم واحد من أهم وأبرز رواد الشعر العربي الحديث على الانتحار في بيروت المحاصرة ، ذلك الرائد المبدع هو المرحوم الدكتور خليل حاوي صاحب دواوين : « نهر الرماد » «الناي والريح» « بيادر الجوع » ..

ان توقيت انتحار الشاعر ، المتوافق مع احساس كارثي وشامل بالاحباط لدى كل مواطن عربي شريف ، قد ولد ميولا قوية عند اغلب المهتمين بالشعر ـ وبخليل حاوي تحديدا ـ الى تفسير الانتحار بانه عمل احتجاجي ، فريد وفاجع وبطولي في الوقت ذاته ، ليس على عملية الاجتياح فقط بل أيضا على الصمت العربي الجبان والموقف المتردي الخسيس الذي قوبل به ذلك الاجتياح اجمالا .

وفي ندوة جرت في دمشق يوم ١٠-٨-١٩٨٢ حول الشاعر وشعره - وكان لي شرف المشاركة بها كمناقش - لاحظت الطابع الحماسي لتلك الميول التي اشرت اليها بحيث جعل بعضهم من الشاعر المنتحر بطلا قوميا من طراز فريد ، وبالغ احدهم فجعله بطلا طبقيا ايضا !!

انني لا أريد أن اغمط الشاعر المرحوم حقه فانكر عليه وطنيته العميقة وحبه الصادق لبلاده ، ولكنني بالمقابل لا اتمنى ان نتعامل معه على اساس « اوهامنا الطيبة » التي نحب عادة أن نسبغها على الموتى ، بل اريد ان يراه ونتعامل معه كما كان في الواقع ، ووفق ما عبر هو نفسه عن ذاته في كل أعماله وكلماته ومواقفه دون حماس عاطفي او اية انفعالات «تعويضية» .

ان الحاوي لم يترك بتاتاً ما يشير الى اسباب انتحاره . حتى لقد وقع الشك اولا في ان تكون ثمة جريمة وراء الحادث ! ومن جهة أخرى فانا لا اتفق ابما اتفاق مع من يقولون ان للانتحار بصفة عامة اية علاقة بالبطولة الوطنية . واذا اصر بعضهم على اعتبار ذلك « الفعل » بطولة بشكل ما وفي ظروف معينة ، فان تلك « البطولة » ليست بالنهاية الا عملا سلبياً يائساً يستهدف الخلاص الفردي لا اكثر !

كيف اذن نفسر انتحار خليل حاوي والحال هذه ؟ وما هي الدوافع الحقيقية العميقة لذلك ؟

ان جواباً صحيحاً على هذا التساؤل لابد أن يستمد اساساً من معرفة بطبيعة بنيانه العصبي / النفسي ، ومن معرفة لفلسفته الحياتية التي كان شعره خير تجسيد لها وتعبير عنها .

على اننا قبل ان ندخل مجال البحث في هاتين المسألتين ينبغي ان نذكر أن الشاعر حين انتحر كان قد بلغ التاسعة والخمسين من العمر ، وكان يعيش وحيدا لانه لم يتزوج .

والاحساس باليرم وقدوم الموت احساس قاس . الح الحاوي في احدى مقابلاته الى مأساويته بالنسبة له . اما الاحساس بالوحدة وفي مثل هذه السن فلا يقل ابهاظا عن سابقه حتى في مدينة تحيا حياة عادية . فكيف هو في مدينة كبيروت المتحاربة قبلا والمغزوة لاحقا ؟!

وثمة أمر آخر قد يكون اهم كثيراً من الهرم والوحدة ، من حيث انه يولد احساساً آخر أشد مرارة وأكثر مأساوية وابهاظا ، ذلك هو معرفة المبدع بموت ملكة الابداع عنده أو بشللها وتوقفها عن العمل .

فمنذ منتصف الستينات كان الحاوي قد اكمل مسيرته الشعرية بصدور ديوانه الثالث « بيادر الجوع » .. وقد توقف بعده طويلا حتى أصدر في العام الماضي ديوانين اثنين دفعة واحدة ـ وهما لم يصلانا للأسف ـ ولكن ما يعرفه متابعو الحاوي ومحبوه هو ان هذين الديوانين لم يشكلا اية اضافة ، ولم يحققا اية نقلة جديدة ، في مسيرته الشعرية المستكملة قبـلا .

وهذه الحقيقة أدركها الشاعر جيداً ، ولابد انها سببت له صدمة كبيرة وأزمة حادة،حتى ان بعضهم يربط بها المحاولة غير الناجحة للانتحار في العام الماضي .

وربما لا يقدر عمق مأساة المبدع حين يجد نفسه عاجزاً عن الابداع من يعاني الامر أو يعاينه عن كثب ، خصوصاً اذا كان المبدع قد أوقف وجوده كله على قضية ابداعه ذاك كما فعل المرحوم الحاوي .

غير ان كل هذه الامور لم تكن كافية لتدفع رجلا في حجم الدكتور الحاوي الى الانتحار لو لم يكن ذا بنيان عصبي / سيكولوجي من نوع شديد الخصوصية والتميز .

ان الذين عرفوا حياة هذا الشاعر عن قرب يؤكدون أنه كان رجلاً مفرطاً في الحساسية افراطاً مرضياً بالمعنى السريري لكلمة « مرضي » !

ان مسالة تافهة كوجود غلطة او اثنتين في طباعة احد دواوينه كانت كافية لابقائه اياما في العناية المشددة . . كما نقل مرة الى المستشفى بسبب تقديم إسم شاعرة اقل اهمية منه على اسمه في احدى المناسبات .

فاذا صح حدوث مثل هذه الوقائع — وهي من مرويات الشاعر الفلسطيني احمد دحبور — فان التسمية الدقيقة لطبيعة بنيانه العصبي / السيكولوجي هي : العصابية .

والحقيقة ان الخطوط الكبرى المعروفة عن حياته وشعره ، والآراء التي ذكرها في مقابلاته تنم عن القلق العميق الدائم وعن التوتر المستمر الذي هو دليل تلك العصابية .

وبقدر ماتساهم العصابية في انجاز ابداع عظيم كالشعر الذي انجزه المرحوم الحاوي ، فانها تدفع الى سلوكات غير عادية كعملية الانتحار مثلاً .

على ان كل ما اوردناه حتى الآن لا يقدم التفسير الكافي والدليل النهائي للاقدام على عملية التصفية الذاتية تلك .

اننا نرى أن ثمة « مركبا » اشمل هيأ للاقدام على هذا العمل ، مركبا ليست السيكولوجية والواقع الخاص عند الانتحار الا بعضاً من عناصره . بينما هو « يفعل ككل » . ومنذ البدء على صنع المصير الخاص لهذا المبدع .

ان ثقافة الرجل من جهة ، ورؤيته للواقع الموضوعي حوله وفي العالم من جهة اخرى ، ثم الموقف من ذلك الواقع ، والنتائج المترتبة عليه من جهة ثالثة ، هي في نظرنا بقية عناصر ذلك « الكل » . . وهي ، مع البنيان العصبي / السيكولوجي ، عناصره الأساسية المتفاعلة الفاعلة .

فلننظر الآن في ثقافة خليل حاوي وعواملها المكونة لموقفه الأولي ، ثم في رحلة هذه الثقافة لاغناء نفسها باكتشاف العالم ، ثم في النتائج التي آل اليها « الموقف » واكتملت بها الفلسفة الشخصية في الحياة .

ان علينا قبل كل شيء ان نفكر في المناخ العام للبيئة اللبنانية التي تكون فيها الشاعر ثم بلغ مرحلة نضوجه الشعري في الخمسينات .

لقد كان لبنان طيلة تاريخه الحديث منفتحاً لمختلف التيارات الثقافية، خصوصاً الغربية منها. وقد كان ذلك بسبب تركيبته الاجتماعية الخاصة، وبسبب نوع فعاليته الاقتصادية المرتبطة بالتجارة والسياحة تحديداً .

واذا وضعنا في الحساب الجمال الطبيعي الخلاب الذي تتميز به البيئة اللبنانية ادركنا اهمية عنصر « الغنائية » في تركيب شخصية الانسان العربي اللبناني ، عموماً .

وفي الشعر العربي في لبنان كان الشاعر الياس ابو شبكة ابرز المجسدين لهذه الغنائية التي تندمج هنا في التيار الرومانسي القادم من الغرب .

وقد كان شاعرنا الحاوي من اكثر الناس اعجاباً بشعر « ابو شبكة » حتى آخر لحظة في حياته . وعرضياً ، نشير هنا الى انعكاس ذلك الاعجاب تأثيراً في اسلوب الصياغة الشعرية لاهم دواوين الحاوي: الثلاثة الاولى .

وينسجم هذا الاعجاب الى حد كبير مع البنيان السيكولوجي للشاعر اذ ان الحزن الرومانسي يتوافق توافقاً عميقاً مع فرط الحساسية العصبية والقلق والتوتر الناجمين عنها .

وفي فترة الخمسينيات وأوائل الستينيات ـ وهي فترة الذروة في العطاء الشعري للحاوي ـ شهدت المنطقة طغيان « الافكار الوجودية »

على غيرها من الافكار الفلسفية ، والثقافية العامة ، التي تصل الشرق قادمة من الغرب .

والوجودية ـ بما تقود اليه الانسان من احساس بعبثية الحياة وعدم جدواها ، في ابرز توجهاتها ـ تنسجم بدورها الى حد بعيد مع الاكتئاب العصابي وميول الحزن الرومانسية . وقد اخذ الحاوي فعلا بالوجودية . ولكنه لم يفعل ذلك دفعة واحدة ، حسبما تدلنا عليه مسيرته الشعرية في اعماله الاساسية .

وكي نتمكن من فهم ما نحن بصدده بصورة ادق واشمل ، يجب ان نعرف ان الحاوي كان شاعرا فلسفيا اذا صح التعبير . فالشعر عنده (رؤيا تنير تجربة ، وفنا قادرا على تجسيدها) . ومن هنا (كانت السمة التي يتفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها). وهو يرى رأي ارسطو (حين قرر ان الشعر يعادل الفلسفة في الكشف عن الكلي المطلق، ويختلف عنها في التعبير عنه . فهو في الفلسفة كلي مجرد ، أما في الشعر فهو كلي حسي عيني)(١) .

انه ـ اي الحاوي ـ اذا أردنا التبسيط مؤمن بأهمية « الفكرة » في القصيدة وأسبقيتها على الصياغة . ولذلك رفض صراحة قول الجاحظ « ان المعاني ملقاة على قارعة الطريق يعرفها العربي والعجمي ، وانما البلاغة في الصياغة اللفظية » . (ان النتيجة الحتمية لما قرره الجاحظ هو تحويل الشعر الى ضرب من البراعة الزخرفية في صياغة مادة مبذولة للجميع . وهنا يمتنع على الشعر ان يكون مجالا لاكتشاف الحقيقة والتعبير عنها تعبيرا ملازما لطبيعتها الخاصة)(٢) .

(١) و (٢) : الكلام للشاعر نفسه في مقابلة اجراها معه نجيب صعب ، ونشرت في « الانوار » اللبنانية بتاريخ ١٩٧٥/٢/١٠ .

ومن يقرأ اعمال الحاوي بتمعن يجد أنه كان دائما يسوغ « كشفه » الخاص للكلي المطلق بغنائية أصيلة . غير أنه ينقاد بالنتيجة الى سوداوية عبثية ، هي في حقيقتها نتيجة أخذه المتزايد بالافكار الوجودية خلال انفعال شروطه الشخصية بالشروط الموضوعية من حوله .

وكاستطراد ، نستطيع ــ اذا تذكرنا واقع الحركة الشعرية العربية في فترة عطاء الحاوي ــ أن نقدر أهمية اتجاه الشاعر ورؤيته للشعر . فهذا في الحقيقة تأسيس لمذهب شعري جديد مقابل المذهب الزخرفي المستند على فكرة الجاحظ السابقة .. المذهب الذي صار ادونيس اهم ممثليه : مذهب اللفظوية أو مذهب الفيلوية التعبيرية . اذا جازت لنا هذه التسمية .

ولكن . ماذا كانت « التجربة » الهامة التي اراد الشاعر ان « ينيرها » لقارئه ؟ وماذا كان بالتالي « موقفه » فيها ؟

ان الاجابة على هذين التساؤلين معا تكشف « التركيبة الثقافية » عنده في حركتيها التحولية ، مثلما تكشف أن ثمة محورين اثنين متكاملين قد نشطت حولهما حركة تلك التركيبة هما : محور الوجود الشخصي كمسألة الخلاص الذاتي ، ومحور الحضارة كإبداع انساني غايته الخلاص البشري العام .

وعلينا قبل التفصيل في هذا كله الا ننسى أن عناصر تلك التركيبة تتألف من الثقافة العربية : الاسلامية ، والمسيحية خصوصا ... ومن ثقافة الشرق القديم ذات الطابع الاسطوري المركب على مفاهيم الخصب أساسا ... ثم من الثقافة الغربية أخيرا بما فيها الهيلينية أو الاغريقية .

ويكشف ديوانه الاول « نهر الرماد »(٢) عن جوهر هـذه العناصر وديناميكية تفاعلها التي تفصح عن ذاتها في « الرؤيا » وفي « الموقف » الذي يتسم هنا بالتفاؤل .

ويمكن بدئيا أن يلاحظ القارىء بسهولة ان هذا الديوان ينقسم الى قسمين يضم اولهما الاناشيد العشرة الاولى بينما يضم الثاني الخمسة المتبقيـة .

ومنذ النشيد الاول : « البحار والدرويش » نجد الحاوي في «رؤياه» التي لن تتغير بتاتا طيلة مسيرته الشعرية وهو يكشف لنا بقلق واضح صورة الشرق الراهنة .. الشرق الذي انكفأت روحيته الخصيبة القديمة الفياضة الى مجرد طقوس فارغة لا تقود الى اي خلاص حقيقي ؛ كما يكشف لنا صورة الغرب وهو يتعفن تحت ضغط « غوايته » الشريرة رغم مظهره التكنولوجي الزاهي الخداع .

أن الشاعر هو الدرويش ، كاهن نهر الكنج ، نفسه .. الكاهن / الشاهد على حقيقة الشرق الراهنة حين يصرح انه لا يرى العالم الا طينا في طين ومواتا في موات دونما حلم بالانبعاث . . وهو ايضا البحار المستكشف / الشاهد على الغرب الذي يدمر نفسه وغيره بجشعه ونهمه الغولي الذي لا يشبع !

فاذا ما انتقلنا الى النشيد الثاني « ليالي بيروت » تبدت لنا تفصيلات صورة الشرق المتعفن بعد أن هجنه الغرب الاستهلاكي المرابي والمتعفن

---

(٢) كتبت اناشيده الخمسة عشر ، والتي يعتبرها الشاعر قصيدة واحدة ، ما بين عامي ١٩٥٢ ، و ١٩٥٧ في لبنان ماعدا ثلاثة كتب في كيمبردج بانكلترا عام ١٩٥٧ . ويبدو أن الاناشيد كانت ثلاثة عشر فقط ثم اضاف لها نشيدين اثنين واعـاد النظر في بعض الاناشيد عام ١٩٦١ .

أيضا . وكل ذلك من خلال صورة الحياة في بيروت التي يرى الشاعر هجنتها ويرسم معاناته الوجودية الفردية داخلها .

وسنجد تفصيلات أخرى لهذه الحياة الهجينة ، في مدينة شرقيـة مستغربة الى حد فقدان الهوية ، في « دعوى قديمة » و «نعش السكارى» و « جحيم بارد » و « بلا عنوان » و « الجروح السود » وكل ذلك عبر احساس عبثي وجودي مبهظ يتوضح بشكل حاد في النشيدين المعنونين : « في جوف الحوت » و « سدوم » .

ان القتامة والسواد يغمران كل هذه الاناشيد . ولا يظهر اي تفاؤل بالخلاص الا في نشيد « السجين » ؛ غير ان هـذا التفاؤل ما يلبث ان ينطفىء سريعا ويموت .

لقد قتلت كل العلاقات الجميلة في تلك المهجنة ولم يعد ثمة جدوى في كل ذلك الواقع الفاسد المنافق الكذاب ، والذي هو بالنتيجـة واقع مرفوض رفضا كليا .

غير أن الشاعر لا يستسلم . فما ان يبدأ القسم الثاني من الديوان حتى نجد صراعا عميقا داخليا يغمر روحه .. صراعا حادا بين الخوف من واقع الحضارة المنحطة وضغطها القاتل على الانسان . وبين الامل بالقيامة والانبعاث والخلاص الكامل .

ولكن .. كيف يمكن ان يتم ذلك ؟

ان الشاعر يعود الى الجذر الحضاري الشرقي حيث كانت دراما الخلق الاولى تستعاد دائما في صيغتها الاسطورية فتجدد أمل القيامة والخلاص لدى البشر .

ان نشيد « بعد الجليد » ، وهو النشيد الحادي عشر في الديوان ، يتكىء جليـا على اسطورة تموز في موتـه وقيامته . وكان الاتكاء على

الاسطورة قد ظهر في القسم الاول في النشيد الثامن . ولكنه هناك كان محض استخدام عادي لاظهار الاحساس الوجودي بالعبثية واللاجدوى في مدينة تقتل كل عاطفة وتدمر الروح . اما هنا ـ اي في « بعد الجليد » ـ فنحن نجد الامل في ان تتم دورة الحضارة كما ينبغي لها ان تتم : أي بأن تعود الى اصولها ، ونجد الانتقال من الفردية الى الكلية او بالاحرى نجد « جدل الكل في الواحد » اذا صح التعبير . واذا كان ما كشفه في القسم الاول من تعفن الواقع هو « نار » تحرق الكائن فمن النار تنبعث العنقاء حسب الاسطورة (فلنعان من جحيم النـار ما يمنحنا البعث اليقينـا) :

أمما تنفض عنها عفن التاريخ ...)

ثم يبلغ الامل في صراعـه ضد الخوف واليأس ، ذروتـه في نشيد « حب وجلجلة » . حيث تتداخل الموروثات الثقافية الاسطورية بالموروثات الثقافية المسيحية تداخلا يبرزها كلا متناغما ختامه انتصار الامل وقبول تحدي (محنة الصلب) التي يفرضها الواقع / النار . وهذا القبول هو من اجل الجميع اذ يظهر « جدل الكل في الواحد » على أوضح واجمل صورة له عند الشاعر .

غير ان الحاوي يعيدنا الى صورة الغرب المنحل المتفسخ في نشيده الثالث عشر : نشيد « المجوس في أوربا » ، ويقدم لنا ادانة لتلك الصورة من خلال رسم رائع لتجربة « سهرة عيد الميلاد » في مدينة غربية ، وقد يبدو هذا النشيد نشازا بين بقية الاناشيد الخمسة التي تشكل قسم الديوان الثاني العامر بأحـلام الانبعاث وعودة الحضارة الى أصولهـا الشرقية ، ولكن الواقع هو ان وجود هذا النشيد وسط هذه الاناشيد الخمسة ضربة فنية رائعة ومحكمة .

لقد ابتدات الحضارة في الشرق ثم انتقلت متأخرة جدا الى الغرب الذي أسقط منها كل روحيـة وجمال وعلاقات صحيحة تحفظ لهـا

توازنها . والشاعر يراهن بأحلامه الانبعاثية على قيامة الشرق من موته بإحياء تلك الروحية والعلاقات الجميلة التي قتلت ولم يعرفها الغرب بتاتا . فما هو تبرير رهان الشاعر على تجدد الحضارة ، بحيويتها وخصبها العظيمين . في الشرق تحديدا اذا لم يبين انحطاط الغرب وفراغه الروحي والاخلاقي ؟!

ان الشاعر يضع نشيده هذا هنا عن عمد ، وبتصميم فني واع جدا . من أجل ذلك التبرير بالذات !!

فإذا ما انتهى من تلك العملية الفنية ، وخرج نافضا يديه من الغرب الابتذالي ، ملكته نشوة أحلامه الشرقية وكتب « العودة الى سدوم » حيث يحرق عفن الشرق الراهن ليخرج من رماده (الرجال الآلهة) الذين لا ينحنون لأحد . ويستمر في اتكائه على الاساطير خصوصا أسطورة تموز / البعل ، وعلى الثقافة العربية برموزها الاسلامية والمسيحية حيث تظهر اشارة هامة تدل على أن ما يعنيه بـ « حضارة الشرق » انما هو حضارة العرب .. والعرب وحدهم !

(أترى يولد من حبي لأطفالي
وحبي للحيـاة
فارس يمتشق البرق على الغول ،
على التنين ، ماذا هل تعود المعجزات ؟
بدوي ضرب القيصر بالفرس
وطفل ناصري وحفـاة
روضوا الوحش بروما ، سحبوا الأنياب من فك الطغاة) .

ثم يختم ديوانه بنشيد « الجسر » الذي يأتي استكمالا واستعجالا للأمل بالانبعاث . فنرى الاحساس الوجودي القلق يخفت ويتضاءل ،

ويحس القارىء أن الشاعر انتصر تماما على مشاعر العبثية واللاجدوى . غير ان كل هذا سيكون مؤقتا ، مع بالغ الأسف !!

* * *

قد يقول قائل ان الديوان الثاني « الناي والريح » هو استمرار لروح الاناشيد الخمسة الاخيرة في الديوان الاول . ان هذا في الحقيقة صحيح بشكل عام . ولكن علينا أن نورد الاشارة التي اثبتها الشاعر في نهاية الديوان الجديد ثم نقرا مداولها جيدا : اولا . تقول الاشارة (نظمت هذه المجموعة بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٨ ــ اعيد النظر في بعض قصائدها عام ١٩٦٠) .

واول ما ينبغي ان نراه هنا هو ان زمن كتابة هذه المجموعة واعادة النظر فيها ليس الا نفس الزمن الذي كتبت فيه كثير من اناشيد المجموعة السابقة أو أعيد النظر فيها . وهذا يعني أن تسلسل صدور الديوانين لا يدل على حدوث اية نقلة في « الرؤيا » و « التجربة » بل الصحيح ان تدمج المجموعتان في واحدة وان ينظر اليهما من الزاوية نفسها .

ولكن ، ما دام الامر كذلك ، لماذا افرد الشاعر قصائد هذا الديوان الاربع عن رفيقاتها ونشرها مستقلة ؟!

في تصوري أنه لم يفعل ذلك الا لأن هذه القصائد تعبر عن « لقطة » محدودة من بانوراما تجربته الحياتية الكلية .. لقطة ذات خصوصية تجعلها اقرب ما تكون الى « السر الشخصي » العزيز . ولكن الشاعر ، بعبقريته الفنية وقوة ملكته الابداعية ، يرفعها الى المستوى الشمولي

ويدخلها ببراعة فائقة في فلسفته الحياتية والشعرية ويحيلها الى جزء من موقفه العام حيال قضية وجوده الذاتي ، وقضية الحضارة عموما .

هذه اللقطة من البانوراما هي : فترة وجوده في كيمبردج للدراسة .

القصيدة الاولى في المجموعة قصيدة « عند البصارة » . انها محاولة لكشف اللحظة التي سبقت السفر الى كيمبردج ، اللحظة النفسيــة للشاعر حيث القلق العصابي الذي يصل الى حد الرعب ، والخوف من حدوث ماساة تحيله الى مجنون متأله ، او مهزلة تحيله الى ساحر مهرج ــ وفق المقدمة التي وضعها للقصيدة ــ . ان الحاوي يستبدل كلمة « القلق العصابي » بكلمة « الصمت » وهي كلمة اكثر قدرة على تمويه ما يعتمل في داخله ، ولكنها تظل كاشفة بشكل كاف على اي حال .

(وفي النشيد الاخير يتحدى الشاعر الصمت الذي ارعبه ودفعه الى سؤال البصارة عن مصيره . ويتغلب على المفجع بأفجع منه ، بتضحية قد ترضي ربه فيسعفه على الشعر بقدرة خالق)(٤) .

اننا نرى في هذه المقدمة التي تلخص جوهر القصيدة، عودة الاحساس الوجودي المتناغم مع الحالة العصابية ، وبشكل تصل حدته الى شبيه ما رأيناه في بعض قصائد الديوان الاول ، او اكثر . ولكن مع لعب فني تمويهي هذه المرة .

ومجرد سؤال البصارة هو انفلاش في التماسك النفسي الى حد تلاشي فعالية الموقف الثقافي امام التوتر القائم .

(٤) مقدمة القصيدة .

ولكن الشاعر في القصيدة لاينهار تماما ، بل نجد أنه يحاول استعادة تماسكه أي انه يخوض صراعا داخليا للانتصار على رعبه . غير أن خوض هذا الصراع لم يجيء بنفس الحرارة والقوة والتوهج كما في اناشيد القسم الثاني من « نهر الرماد » . وعليه فان التفاؤل الذي تختتم به القصيدة تفاؤل ذو حظ قليل من الاقناع . ولم ينقذ القصيدة الا الكشف اللاذع لحياة الكائن المفرغة ، سواء في الشرق او في الغرب .

واختصارا فان الاحساس بالعبثية يختفي برشاقة وبراعة تحت قناع من التفاؤل المصطنع . وسينكشف عمق هذا الاحساس في القصيدة التالية « الناي والريح » التي اعطت الديوان عنوانه .

ان نهاية « الناي والريح » تقول بوضوح :

(بيني وبين الباب صحراء من الورق العتيق
وخلفها واد من الورق الصفيق
وخلفها عمر من الورق العتيق)

وليست هذه الشطرات مجرد تعبير عن سخافة احلام الالقاب الجامعية والتعليم الجامعي ، بل هي اصلا توكيد للعبثية التي يراها الشاعر في كل شيء . ان سياق القصيدة يبدأ برفض « التنسك في صومعة الجامعة » حيث يتحول كل ما فيها ومن فيها الى « مومياء » و « لحم مقدد » . ونجد في هذا الرفض شيئا من الرغبة في تعذيب الذات . . رغبة تملأ المقطع الثاني على الاخص ، وتعبر عن حالها في عبارات حادة مباشرة .

فاذا ما جاء مقطع « الناي » ، وهو المقطع الثالث ، نجد هذه الرغبة تتبطن باسف تفوح رائحته من الكلمات . . اسف على احلام الاهل البسطاء

بابنهم الذي سافر « طالبا » ليعود « عظيما » يستطيع تحقيق آمال الجميع ؛ ويبلغ الاسف ذروته على (تلك التي تنتظره) للزواج ، ولكنها لن تحصد غير اليباس والصقيع والخراب والدمار !

وفي مقطع « الريح » يصرح برغبة اخرى هي الرغبة في فصم كل تلك العلاقات : مع الاب ومع الام ومع الجامعة ومع الحبيبة (البدوية السمراء) التي تنتظره غير انه ما يلبث ان يستعيد بعض الامل في (قوة الكلمة ، أو العبارة) التي قد تخصب علاقته مع تلك الحبيبة .

ولما كانت « العبارة » لا تقوى الا على خلق الحلم ، فانه يسترسل في حلمه مع بدويته السمراء حتى لترتفع اخيرا من مستوى المرأة العيانية الى مستوى الرمز لكل ارض الشرق العربي ، غير انه لا ينسى اطلاقا ان ذلك مجرد « حلم شاعر » لا يفيد شيئا الا في هدهدة اوجاعه وتهدئتها . وسرعان ما يطل (الناسك المخذول في راسه) ـ في المقطعين الخامس والسادس ـ ليعود به الى مرارته وعذاباته فيختم القصيدة بتلك الصورة اليائسة العبثية التي اوردناها قبلا .

وتجيء قصيدة « وجوه السندباد » تفصيلا لتجربة حياته في « غربته الاوربية » . وهو يحمل معه اغترابه في ذكرياته التي تموت شيئا فشيئا . ولكن الشاعر بعد ان يقدم لنا صورة قرفه من كل تلك التجربة يلعب معنا ثانية لعبة التفاؤل المصطنع فيختم القصيدة بالامل في ان يولد منه ومن بدويته السمراء طفل يرمز الى جيل الخلاص الذي يقهران به دورة الزمان الفارغة الجدبة .

غير أن القمة في الديوان ، قمة رؤيا الاخصاب والتجدد .. وقمة التعبير الحار الاخاذ عن تلك الرؤيا دون اصطناع ولا افتعال انما تقدمها لنا قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» والتي هي درة الديوان وخاتمته .

في هذه القصيدة لا يختفي عنصر الكشف الذي عودنا عليه الشاعر ، كما لا تتغير «الصورة » الرئة المتعفنة التي هي موضوع هذا الكشف . ولكن ما يفاجئنا هو ان الحاوي الذي تقمص شخصية السندباد لا يخوض هنا صراعه الداخلي المعتاد بين اليأس وبين الامل . بين العبثية واللاجدوى وبين احلام الانبعاث . فلقد انتصر عنده الامل . فتطهرت نظرته تماما من سوداويتها ، وبدا له الاخصاب والتجدد في اكمل صيغة لحضورهما حتى لكأنه يراهما راي العين واقعا قائما ملء « شرق احلامه » العربي :

واذن فان القلق العصابي والتوتر النفسي من معاناة الاحساس الوجودي بالفراغ والتفاهة غير موجودين في هذه القصيدة . و « شرق احلامه الانبعاثية » ، الذي كان « شرقا عاما » ثم تحدد « شرقا عربيا » باشارات سريعة سابقة ، يبرز تحدده هنا في اجلى صوره . وعليه ، فان عناصر ثقافته كلها نراها حاضرة في القصيدة ولكنها جميعا تبدو ضئيلة الاهمية او عناصر تكميلية لواحد منها هو عنصر ثقافته العربية ، بالمعنى المتداول المألوف . ويتهيأ لنا فور اختتام قراءتنا للقصيدة ان الشاعر مقبل على نقلة هامة في عمله القادم . ولكن ماسيفجعنا هو انها لن تكون من النوع المنتظر !

ــوالحق ان « السندباد في رحلته الثامنة » هي واحدة من اهم مانظمه خليل حاوي من قصائد ، ان لم تكن الاهم اطلاقا . وبها يستكمل الشاعر تعبيره عن « تجربته الخاصة » في كيمبردج ــ والتي قلنا انها اشبه ماتكون بالسر الشخصي العزيز ــ اذ ان الحاوي يورد اشارة في ثنايا القصيدة تشير الى انها تتحدث عن الشهرين اللذين سبقا عودته الى وطنه . وهي لهذا تقابل مقابلة ضدية واضحة قصيدة « عند البصارة » . فهو هنا مغمور بالامل والفرح والثقة . لقد تطهرت ذاته بعد ان ابحر طويلا فيها

(فكان يقع على اكداس من الامتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعا في البحر ولم يأسف على خسارة . تعرى حتىّ بلغ بالعري الى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل لنا كنزاً لاشبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة .

والقصيدة رصد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته الى ان عاين اشراقة الانبعاث وتم له اليقين) (٥) .

هكذا ظن الشاعر وهو عائد الى وطنه . غير ان ظنه لم يدم طويلا . وسرعان ماصدر « بيادر الجوع » ، ديوانه الثالث المكتوب بين ١٩٦١ و١٩٦٤ والذي كان خاتمة ابداعه ومطافه الفكري بشكل نهائي .

وقصائد الديوان الثلاث « الكهف » ، « جنية الشاطىء » ، « لعازر ١٩٦٢ » تعكس خيبة امله الكبير السابق في « شرق احلامه الانبعاثية » الى حد ان الصراع الداخلي التقليدي في نفسه : الصراع مابين امل القيامة والتجدد وبين الياس وعبثية الوجود ولاجدواه ، ينتهي الى الاخيرة ، والى خيبة مرة حاسمة تظل حتى اخر حياته تشكل عبئا مبهظا على روحه .

ان قصيدة « الكهف » تفصح عن احساسه الكئيب الفاجع بثقل دورة الزمان وبطء حركته في الشرق . ان شرقه لايتغير بالسرعة التي يريدها هو . بل انه لايراه يتغير نحو الافضل وانما يراه يتراجع ... وهاهو ذا قلقه يعاوده ، ويعاوده تشاؤمه وضيق صدره العصابي .

وكانما يريد في « جنية البحر » ان يقدم التبريرات وان يعلل مايحدث له . فاذا رؤياه تكشف لنا ان الارض في حيوتها وبكورتها الدائمة تدان

(٥) مقدمة القصيدة .

وتهتك مشخصة بغجرية ترمز لها اذ (تلتقي الكاهن الموسوي) في المدينة – رمز التحضر المزور – (فيمتحنها بالنار وبشريعة لاتسري عليهـا . والكاهن رمز الذات والحضارة معا في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية الى كبريت ونار مجرمة . لقد رمى الغجرية بالاثم والشر والمنفى الى حيث اصيبت بالجنون ، فظنت ان حكمه صدق وعدل وانها بالفعل جنية وروح شريرة وكان في جنونها براءة موجعة) (٦) وهكذا ادينت الخصوبة والبراءة

فتحولت :

(شمطاء تنبش في المزابل عـن قشور البرتقال)

بعد ان كانت جسدا فوارا بالعطاء والحب وعنفوان الجمال اللذيذ الخير .

وهكذا يبدا الحاوي اول خطوة حاسمة باتجاه نفض يده من قضية الانبعاث ، حتى اذا وصل بالقارىء الى قصيدته « لعازر ١٩٦٢ » نجده يدين التجدد والقيامة ادانة كاملة لانهما لايتمان ، كما يرى ؛ الا بالقتل لخصوبة العالم !!

وفي هذه القصيدة نجده ايضا ينفض يديه من كل رموزه الثقافية الايجابية . ونحس ان مايريد قوله لنا في الختام هو انه لافائدة من وجود الكائن ؟ ولا اهمية له ولا قيمة . فيستسلم بذلك لاقسى مافي «الوجودية» من قتامة وسواد . ونرى بالنهاية انه كانما كان يرسم دائرة في مسيرته الشعرية انتهى بها الى الانغلاق حيث بدا .

---

(٦) مقدمة القصيدة .

لقد كان امله بالانبعاث والخلاص شيئا يشبه الحلم السرابي الذي يراه ظمآن ملهوف فلا يظفر منه بطائل . رغم فرحه الاولي به .

ولاعجب اذا قرانا تصريحا للشاعر في مقابلة اجرتها معه جريدة السفير اللبنانية ، ونشرت في ٢٠ ــ ٥ ــ ١٩٧٨ يقول فيه :

(انني اعيد النظر في موقفي مرارا في اليوم الواحد واحاول ان ابرر وجودي واستمرار الحضارة التي انتمي اليها .. ثم خطر في بالي ان اشيح عن الالتزام الحضاري الذي انتهى بي الى فجيعة ، والتفت الى اهداف تتخطى نطاق الحضارة التي حاولت ان اقنع نفسي انها ليست سوى خلق ماهو وهم . في زمان هو وهم ، ومكان هو وهم ايضا . وقد تبدى لي ان الالتزام الواقعي في الحكم الاخير ليس سوى التزام بتنظيم وهم عابر هو الحضارة والتاريخ ، وذلك استتبع شعورا اني انا ــ بذاتي وجسدي الذي اتلمسه ــ لست سوى نقطة وهمية في وهم كبير هو الحياة ....

ولست اتردد بالاعتراف اني لم اصل الى حل جازم في مجال المصير الذاتي الفردي . ومازلت اتارجح في مكاني بين الاعتقاد بصلاحية الالتزام الحضاري ومايعارضه وينفيه وهو الاعتقاد بان الحضارة جملة وكلا ليست في الحساب الاخير ، وعندما يشارف الانسان على الهرم ، سوى وهم عابر)

انني لااعتقد ان ثمة مايمكن اضافته الى هذا القول . كما لااريد ان اكرر ماسبق وبدانا به البحث عن عناصر ثقافة الشاعر التي تتبدى في ممیزاته (الحسية العينية) جلال القصائد وفقا لاتجاه حركية « الرؤيا » عنده .

والحاوي ، حتى في اقسى حالات تشاؤمه وخيبته ، يظل يدهش القارىء وينتزع اعجابه الشديد برموزه القوية المعبرة والمندرجة في شكل فني غنائي لايتخلى عن شفافيته ائتلاقا .

ولكن الحديث عن اسلوبه التعبيري يستدعي بحثا اخر مطولا لامجال له هنا ، الان على الاقل .

ويبقى اخيرا ان نقول ان انتحار هذا المبدع الكبير انما كان مشروعا ونزعة قائمين في صلب بنيانه النفسي واختياراته الثقافية . ولقد كان المشروع يستكمل ذاته والنزعة تتفاقم فيما العمر يهرب سريعا مثقلا بالوحدة الموحشة ، والخيبات الناجمة عن تردي الواقع حول الشاعر . حتى اذا جاء الاجتياح الاسرائيلي الغاشم بكل وحشيته وذيوله الاحباطية، وصلت نزعة الانتحار الى الذروة فكانت التصفية الذاتية وكانت النهاية .

آراء

شواهد الهزيمة في الرواية العربية

صالح الرزوق

عالجت الرواية العربية منذ بداياتها حالة الانهيار والسقوط ، ولبثت حوالي قرن من الزمن تعيش تناقض المجتمع العربي المتمثل بتناقض الشكل والجوهر في العلاقات الانسانية . الا انها لم تتمثل الابعاد التاريخية للمأساة ، وبقيت في اطار المشاهدات السوداوية من غير رؤيا .

فقد اشرقت شمس الرواية في ظرف تخلف حضاري ، واشتد عودها في عصر الهزيمة القومية ثم نضجت تجربتها واكتسب عمودها الفقري صلابة تمكنها من الوقوف على قدميها المخلفتين في زمن الثورات المضادة والتغلغل الامبريالي وتمزيق كل ورقة رابحة لصالح الوحدة العربية . وربما كانت النهاية المتفائلة التي غلبت على ادب السبعينات نوع من التغطية بدون رصيد وتنصل من عار الهزيمة والاحباط .

لقد خلق سقوط الامة في وجداننا الجمعي نوعا من الغباشة ومجموعة من الاختناقات السياسية والفكرية . ساهمت بدورها في صنع اختناقات فنية ، وعلى هذا النحو خرجت الهزيمة من ذمة التاريخ ودخلت رحم الابدية . اي انها انتقلت من كونها قانونا الى كونها مجرد ظاهرة . وهذا ما وضع على لسان صابر بطل رواية (الطريق) جملته الشهيرة: ليكن ما يكون ، والقصد : لندع مصير رقابنا للقدر .

تعليقا على ذلك يقول المرحوم صدقي اسماعيل : الروح القدرية هي التي تسلب الانسان كل نزعة الى المقاومة . وكل امل بالخلاص . اي تعفيه من الشعور بانه مسؤول عن مصيره . ولكنها لا تحرره من البؤس والفساد . ومن ثم كان هذا التمزق الوجداني العنيف : ان تكون شقيا لانك غير مسؤول . (١)

لاشك ان صابرا هزيمة كبرى ، هزيمة العلم امام الخرافة وهزيمة الجوهر والوجدان معا امام القدر ، شأن سعيد مهران بطل (اللص والكلاب) الذي (اراد ان يحل جانبا من اللغز فكشف عن لغز اغمض)(٢)

واللغز هو (هزيمته الجنونية) (٣) امام القدر الطارىء الذي اضاع رصاصاته في ضحيات بريئة ، والذي ساقه الى المقابر ليمثل آخر احداث مسلسله التمرد والمقاومة (غاص في الاعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضعا ولا غاية . وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ، ليبذل مقاومة اخيرة ، ليظفر عبثا بذكرى مستعصيه . واخيرا لم يجد بدا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة .. بلا مبالاة ..) (٤) وكأنه يرمي مفاتيح الجانب الاشكالي من شخصيته ـ القضية في البحر . تماما مثلما فعل محجوب في (القاهرة الجديدة) حينما واجه المجتمع والطبيعة بكلمة (طظ) . (ساله احمد بدير : وانت يا استاذ محجوب ما رايك في المناظرة ؟

فاجابه بهدوء : ..
ـ طـظ ..
ـ هل المبادىء ضرورية ؟
ـ طظ ..
ـ غير ضرورية اذا ؟
ـ طـظ ..
ـ في ايهمــا ؟
ـ طـظ ..
ـ اليس لك راي ما ؟
ـ طـظ ..
ـ وهل طظ هذه راي يرى ؟

فقال محجوب بهدوئه المصطنع :
ـ هي المثـل الاعلـى) (٥)

وانه بحس الهزيمة هذا ، اصبح لدى الرواية العربية بطل منهزم نموذجي . ـ يمارس فعل السقوط في كل آن وتجاه اي مشكلة سواء كانت سياسية او اجتماعية او حضارية او حتى طبيعية .

والمؤسف في الامر انها ليست هزيمة على مستوى اشكالي . اي لا تأتي بعد حالة نضالية . انما تبدأ بالسقوط وتنتهي بالاحتجاج والصراخ العصبي الانفعالي . وربما بهزيمة اخرى ابشع وامر : هي التظاهر بالتفوق والربح . فلو قدر لمؤلف عربي عاثر الحظ وكتب (الشيخ والبحر) او ما اشبه ، لما رضي باقل من فوز الشيخ بحوت كامل او حوتين . وهمنغواي وحده بعبقريته وموهبته الفذة وقبل كل شيء بفكره الاشكالي هو من يسلب الصياد كل شيء الا الهيكل العظمي دلالة على الهزيمة . ولكن دلالة على مرارة النضـال ايضا وهذا هو التعبير الأمثل عن اليقظة الحضارية باعتبارها قلقا على المصير الانساني(*) .

(*) العبارة لتوينبي .

لنعترف ان الرواية العربية اخفقت في تأريخ زمن السقوط وافلحت جدا في الرضوخ او المزاودات حسب المقام . ونتيجة لذلك لم تنج من خلل المعنى وخلل الدلالة . فارتبطت الحداثة مثلا ــ بظواهر الحياة الاستهلاكية الغربية مرة وبالغزو الامبريالي والاستعماري مرة أخرى . وتأقلمت الايديولوجيات المختلفة مع فلسفة التبرير مما ساق النقد ايضا الى خلط الاوراق على نحو غير انضباطي . والا ما معنى الشبنة في الهوية الشخصية للرواية ؟..

تأسيسا على ذلك يكون من المفيد مراجعة ملف حسابات الهزيمة كما سجلتها الرواية العربية .

أ ــ خلل في المعنى : الاحباط الكوني عند وليد اخلاصي

في (شتاء البحر اليابس) يمارس وليد اخلاصي هوايته المفضلة : التأمل والمراقبة ورثاء الانسان والقيم الانسانية في كون موحش خرب. ذلك ان عزيزا بطل الرواية مؤمن بقوة الخطيئة والشر ، ايمانه بانهزام الروح وضعفها (القوة ليست لك ، لا شيء انت) (٦) .

فالهزيمة مقدرة سلفا كالموت ، وهي مثله ليست وجودا زمنيا ولا فيزيائيا ، لعلها تحققه من خلال فعل فيزيقي . وهذا ما توصل اليه الاستاذ اسماعيل بطل الرواية التالية (احضان السيدة الجميلة) .

من هي السيدة الجميلة ؟.

انها الولادة الروحية ، تجلي الكل في الجزء ، وهي الجانب السري واللاهوتي من الاتصال بالموجودات المادية ، القلعة مثلا .

وما هي القلعة ؟

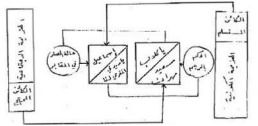
قد تكون الزمن او التاريخ او القدر ، او رؤية انطولوجية للقيم السابقة . وهذا هو الرابط بين سقوط اسماعيل وزميله سعيد مهران. كان الاخير قد اختار باللاوعي التوجه الى المقابر ليرى بأم عينيه كيف تدفن القيم المثالية الكبرى تحت التراب ؛ فقد انتقى الاول فيزيقيا التاريخ وتراثه القدري السري الممتد من تفاحة ادم ــ الاثم البشري الاول ، حتى تفاحة ــ الاثم البشري المعاصر ؛ ليعري عواطفه الغنائية بأن يكسوها طينا ؛ طين الارض القذر الذي جبل منه الانسان بأحسن صورة واكمل تقويم ــ القرآن الكريم .

لقد سقط اسماعيل لأمرين : لانه تمرغ في الطين الذي خلق منه ؛ ولانه اعلن عودته الى اثمة الصلصالي . وهو اذ يشعر باللــذة لعودته الى مادته البدائية ، اذ ترد اليه روحه وغرائزه الصادرة ، يقرا في الوجوه الشامتة التي ضربت من حوله حصار الابدية حكما نهائيا بالرجم (تفجر البكاء في عينيه ورئتيه ونضح صدره بالبكاء ايضا ، وكان كلمــا علا الهتاف وازدادت الحجارة قسوة كان يتمتم باستسلام :

ياسيدتي اغفري لنا .. اغفري لنا ياسيدتي) (٧) .

ولم تكن لديه على الاطلاق جراة سعيد مهران ليصرخ بوجوه عشرات الكلاب المحيطة به كلمة الحقيقة : ياكلاب !.

بقيت هذه الكلمة ثاوية في روحه المنهزمة ، وصدر بدلا منها طلب للرحمة والمغفرة . ومع هذا الاقرار بالهزيمة تنفرط الصلة بين الجزء الحيوي من ذاته والجزء الحيوي من الكون ؛ لتقوم مكانها علاقة وتسلط، تستدعي بالضرورة مرحلة الاغتراب الذاتي Self Strangment فــلا الروح البشرية تحقق وجودها من خلال الجوهر ، ولا الجوهر يحقق وجوده من خلال الروح . ويبقى معنى الجوهر والذات البشرية مصابا باحباط كوني لا فكاك منه . او ليس هو احباطا كونيا ؟!!..



شكل توضيحي يبرز التآلف والتنافر بين سعيد مهران واسماعيل انطلاقا من موضوعه الهزيمة باعتبارها نتيجة مسبقة

ب ــ خلل في الدلالة : البسطاء وملكوت خيري الذهبي

على الرغم من أن خيري الذهبي بدأ كتابة الرواية في النصف الثاني من السبعينات بقي ملتصقا بزمن الهزيمة روحا وشكلا ؛ ولعله من القلائل الذين التصقوا بالهزيمة الى حد المماهاة .

وروايته الاولى (ملكوت البسطاء) تعمل على تقديم (تراجيديا أسرة عريقة) برؤية فوكنرية . ومع ذلك لم تستوعب فوكنر ولا فلسفته الحداثيــة .

لقد ارتبطت رواية فوكنر (الصخب والعنف) بتيار الوعي حرفيا كونها (تركز اساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعــي

بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات ، (٨) ولم تغفل (ملكوت البسطاء ، ذاك كونها اهتمت من الوعي (بالجانب المتصل بالذكريات فحسب . فهي تمسك بالماضي عن وعي بغية اقامة صلة مع الحاضر) (٩) وكونها هضمت تراث مارسيل بروست او هنري جيمس ، ومثلت له عربيا بتجريد فني ناجح . وبيت القصيد من ذلك ان (ملكوت البسطاء) تحكي حكايتين :

١ ـ حكاية الطموح ـ المغامرة .

٢ ـ حكاية الشكل ـ النزوة .

لنقرأ الروايتين . محور الحديث . قراءة مقارنة . نجد (الصخب والعنف) تتنبأ للبشرية بغد حزين هو مستقبل عائلة كومبسون . بالاحرى أطفال عائلة كومبسون الاربعة .

بنجي : يخصى ثم يوضع في مستشفى الامراض العقلية .

كادي : تسرق نقودها من غرفة جاسن وتفر مع عشيقها .

جاسن : لا يحافظ على مخلفات العائلة . يبيع الدار الكبيرة ويعيش وحيدا وحدة الكوخ المهجور .

كونتن : ينتحر غرقا في نهر تشارلز في مدينة كمبردج .

يعلق فريدريك هوفمن على تلك الرؤيا قائلا : من اغراض فوكنر توطيد قوة الحقائق الخلقية مرة أخرى واقحامها دون لباقة في جو من العنف لا يطاق (١١) .

ويؤيده روبرت همفري بقوله:اعمال فوكنر درامية بالمعنى الاسطوري. وهي تعالج الصراع الاجتماعي بين الاحساس بالمسؤوليات الاخلاقية في الطبيعة الانسانية التقليدية وبين اللا اخلاق في الطبيعة الحديثة (١٢) .

وهذا ما يقول به خيري الذهبي بلا دفع او رد .

يونس : الشاب الغيبي المتهور يقابل الابله بنجي .

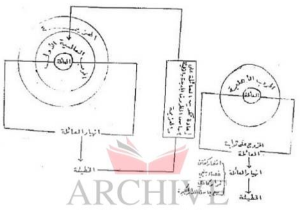
بهيـة : هي الام التي تسقط جزءا اثر آخر . ورمز العائلة المنهارة .

حبيبة : ذات ارتباطات جنسية بالطرف المتمرد على العائلة(*) .

سعيد : تناقض البداوة والحضارة ، الفعل واللا فعل ، السكون والحركة . انه الدراما بالمعنى الاسطوري ، او المستقبل الجديد المبني على خطيئة . لذلك يتخلى المؤلف فيما يخص سعيد عن ادراك قوة الدراما الذهنية ويلجأ الى التحليل النفسي بذخيرة فرويدية .

ان ملكوت البسطاء ، باعتبارها رواية حداثية ، تتجاوز بعض العتبات الفنية القديمة ولا تتورع عن طرح البورجوازية التجارية كمستقبل ثقيل لا مفر منه ، وكانها مصيدة الهزيمة او العطب الذي يأكل آلة الثورة ، ولما تزل في عنفوانها . ذلك اشكال الحداثة العربية ، او زوبعة الفنجان العربي . اقصد تعارض الطموح التقني مع الرؤية الايديولوجية المنهزمة، الرافعة اليدين مسبقا والمستسلمة لرصاصات التاريخ الاسود السحيق.

(*) قارنها مع كادي .



(ا) الصخب والعنف   (ب) ملكوت البسطاء

شكل توضيحي يبين التآلف والتنافر بين آل كومبسون من جهة وبنية وابنائها من جهة اخرى .

ا ـ لاحظ كيف رسم فوكنر الدراما الاخلاقية بشكل فج وبسيط حيث حذف المستقبل بمجرد انهيار عائلة كومبسون وتقاليدها الجنونية العريقـة .

ب ـ ولاحظ كيف تكتسب الدورة الاجتماعية عند خيري الذهبي ملامح معقدة ، فهي مرتبطة بالحرب والهزيمة ارتباطها بانهيار المجتمع التقليدي وبناء المجتمع الجديد ابن الخطيئة والهزيمة .

ومع ذلك تبقى (ملكوت البسطاء) رواية خيري الذهبي الاقوى ، لان (طائر الايام العجيبة) روايته الثانية ، قد تخلت عن طموحها التقني ودخلت عالم الخيبة من بابه الواسع مطلقة نبوءات مريرة حول المصير العربي ، ليست اقل مرارة مما ورد في روايته الثالثة ليالي عربية التي تعود الى شكل الف ليلة وليلة ، تراث عصر الهزيمة الثقافية والانحطاط الحضاري .

ان خيري الذهبي لا يبتعد كثيرا عن هذا الاطار حين يدفع العنصر النسائي ليتكلم في (ليلة الحرب)(*) ، على اعتبار الانوثة هزيمة بيولوجية يتحكم بها قانونا الصدفة والقدر فقد ميز الكاتب (ليلة الحب) عن (ليلة الحرب) بأن جعل الحديث في الاولى لشهريار المتغطرس والمصاب بمازوشية جنسية مستعصية ، وجعل الحديث في الثانية لشهرزاد المنهارة والمصابة بمازوشية معنوية هي بنت المكان والزمان . وهذا فرق كبير بين الليلتين .. ليلة الرجولة وليلة الانوثة . ليلة الحرب الحقيقية وليلة الحرب الداعرة .

على اية حال فان نجم خيري الذهبي يلمع اليوم في سماء الرواية العربية . فهو يعيش إشكالها الكبير ، صراع الشكل والمضمون ، الرؤيا المفبشة المصابة بانيما حادة في جهازها الرؤيوي ، رابطا بين تراث العمالقة في تاريخ الرواية العربية : بدءا بمطاع صفدي وانتهاء بنجيب محفوظ .

ذلك طبعا من موقع المسؤولية والانتماء الحار والصادق الى عصر الهزيمة .

(*) تتألف رواية ليالي عربية من ثلاث ليال هي على التوالي : ليلة الحب ، ليلة الحرب ، ليلة الخيبة .

جـ ـ **أشكال العطالة في الرواية العربيّة** (المتالق رواية العطالة الطبقية نموذجا)(**) على عكس رواياته السابقة يتجه عبد النبي حجازي في (المتالق) نحو التاريخ ، منفتحا على احداث الوطن الكبرى بكل كيانه . ولا اريد هنا ان اوحي انه اصبح من زمرة الروائيين التاريخيين فكتابة التاريخ لديه تتم من خلال اسلوبه السلوكي المعروف الذي طوره من الوصف العاطفي في (قارب الزمن الثقيل) الى الرصد السلوكي في (الياقوتي) الى المشاهدة الاجتماعية .

في (الصخرة) وهي آخر العنقود :

أي أن الوجهة التاريخية التي يسلكها في رابع أعماله لا تنفصل مطلقا عن المشاهدة الاجتماعية . لذلك تعبر (المتالق) أول ما تعبر عن سلوك طبقات المجتمع في مرحلة تاريخية حاسمة من عمر الوطن ، هي مرحلة الثورة التي تزامن الهزيمة الحضارية .

نحن اذا امام عمل طموح وخطر عليه ان يوازن بين الاخلاق والسلوك ، مثلما حاول مطاع صفدي في (ثائر محترف) ومن ثم الدكتور هاني الراهب في (الف ليلة وليلتان وشرخ في تاريخ طويل) .

ومنذ البداية أحب أن الفت الانتباه الى ان عبد النبي حجازي ليس مرتبطا بالتيار المذكور ارتباطا معللا او سببيا ، ولعله باضافاته الايديولوجية والتقنية . انما يثري هذا التوجه ويخرج به من دائرته التقليدية الصغيرة الى رحاب دائرة اكبر واوضح .

★ ★ ★

(**) في دراستنا : الحنظل الاليف رواية العطالة الزمنية المنشورة في الآداب . عدد ٩/١٠ لعا ١٩٨١ والمعرفة عدد /٢٤٢/ لعام ١٩٨٢ نوهت الى موضوع الهزيمة والسقوط واشكال الاحباط التي يربط وليد اخلاصي ابطال روايته بها .

تنتهي (المتألق) بمشهد عنيف . كان من المفروض ان تتبدىء به عو اقدام جميل على قتل زوجته الارستقراطية (دعد) وبقدر ما يبدو مشهد القتل عنيفا اراد غير منطقي ولا مبرر ؛ مثلما هي الحال في قتل يوليوس قيصر على يدي بروتوس .

لكن اذا كان قيصر قد همس وهو يلفظ انفاسه الاخيرة (حتى انت يابروتوس) فان دعد وعشيقها نورس الذي نعلم مسبقا انه الصديق الحميم لجميل ، لم يقولا شيئا من ذلك . بل يمكن ان تكون طلقات جميل القاتلة التي حملت الموت الى العشيقين الخائنين هي التي صرخت (حتى انت يانورس) .

ان فعل القتل الذي أتى به السيد جميل غير مبرر من جميع النواحي : وجدانيا وسلوكيا وايديولوجيا .

فالجريمة من وجهة نظري ، او القتل المشروع من وجهة نظر الكاتب، لم تفعل شيئا غير فتح ملف قضية واصدار حكم غيابي بحق جميل الذي هرب من مسرح الخيانة والقتل الى بيت جدته . ولتأخذ العبارة منطقها الطبيعي الواضح اقول انه هرب من الانتماء العائلي (كونه زوج دعد البورجوازية وابن حسني الطرة زعيم الكتلة النيابية الرجعية) الى الانتماء الفكري باعتباره اشتراكي القلب والشعور عوضا على انه ابن خادمة .

وهذا لم يغير من واقع الامور شيئا . فقد انتقل من عطالة الى عطالة ، من وجود متعطل الى غياب فعلي عن مسرح الحوادث ، حيث قبع في بيت جدته مستسلما الى تداعيات طويلة ومنولوجات اطول ، بكل ما فيها من ندم وحزن وغضب وتمزق .

نعم تمزق وغضب : من هنا تبدأ الحكاية وتنتهي ، وكأن شيئا لم يحدث وجميل بذاته يقول (وغدوت في عزلتي تمثالا من طين . كلمة

فاترة في فم بلا لسان . كنت قبلها صرخة في واد . وخزة ابرة في ساعد مشلولة . من لا شيء الى لا شيء) ص ١٠٥ — ١٠٦ جميل يعتقد ومن ورائه الكاتب انه بالقتل يختار احد الطرفين اللذين يتنازعان ، وهو في الحقيقة يخرج نفسه من الحياة الى مداره الخاص ، الى تالقه الفردي ، الى مأساته الكبرى التي هي مأساة الوطن في طرف واسع منها . الى هذا المتالق نقول : ماذا جنى من جريمته ؟ هل انحاز بالفعل الى النقيض الطبقي والسياسي لعائلته ام انه خرج على القيم بترسيخها حينما اختار التفجير من خلال ازمة اخلاقية صغيرة هي محصلة حاصل؟ لقد اعدمت رصاصاته القليلة ما بقي من شعـرة معاوية لتتركه معلقـا خاويا الا من تالقه الفردي . وقد اشارت دار النشر بتعليقها القصير الى هذه الناحية بقولها (انها حياة انسان نمعن التأمل فيها ، نراهـا فذلة . مفجعة عبر منظار مقرب ، لكننا لا نكتوي بلفحها ، بل لعلنـا لا نتاسى مجرد التاسي . .) الغلاف الاخير . .

وهذه حقيقة لولا جريمة القتل المرتبطة حكما بالتحـدي الاخلاقي والايديولوجي . تحدي حزيران ٦٧ تحدي اجيال الثورة ، تحدي التاريخ الجائر . . . الى ما هنالك من تحديات لا تسفر الا عن وجه واحد ، هو وجه الهزيمة البشع . لقد اراد جميل من جملة تحدياته تلك ، المعلنة واللامعلنة ان يصدمنا لنتابع المشهد الاخير الذي سوف يكون طويلا بعض الشيء (وقفت امام الباب لحظة واحدة . رجفت . تلاشيت . ثم حطمت رجلا من صوان . فوجدت الباب منفرجا قليلا ، فدفعته وولجت لاهثا وقد غدا راسي كتلة حجرية ، لكن الالم احتد في اذني وحجاج عيني .

منذ متى لم ازر بيت اهل دعد ؟

سمعت ضحكة دعد . صكت جسمي من حصا كله نار ملتهبـة . وضحكة رجل ليست غريبة عني فتسارعت قدماي لأرى نورس يحضن (دعـد) على الاريكة في غرفة النوم مخمورين) ص ١٨٤ — ١٨٥ . إن

الحالة اللاطبيعية التي تسبق اكتشاف الزوج المغدور للخيانة تجعلنا نعلم أن الكاتب قد عقد العزم على التفريط بأحد الطرفين . جميل أو دعد ليحسم المسألة .

وكان رأس دعد هو الاسهل ، فوضع عليه اشارة x وانتهى منه بضربة حاسمة . (ثم أرى يدي تخرج المسدس من جيبي ثم اسمع صوتا مزق اذني . ثم ارى دعد منكبة على نورس تلعق دمها ودمه) ص ١٨٥ .

وهنا مشطر ثانية للاعتراف بان الجريمة تخص الكاتب اكثر من شخصية جميل ؛ بدليل ان القتل حصل بفعل انعكاسي شبيه جدا بمشهد ميرسو حينما يطلق رصاصاته الثلاثة نحو المواطن الجزائري الغافل عن مصيره (*) . مع الاحتفاظ بالفرق الفلسفي لكل من الروايتين .

إن توقفت عند مشهد القتل طويلا فذلك كي اسهل على القارىء فهم مأزق هذا (المثالي) وحده ، ممثلا هنا بالعطالة الطبقية .

جميل ابن حرام نتج من صلب الخطيئة التي ارتكبتها الطبقة العليا ضد افراد المجتمع فتحول الى عقاب عادل مسلط فوق رقبتها . لقد اختار جميل دراسة المحاماة مثل ابيه الزعيم السياسي ؛ لكنه فرط بالسياسة والمحاماة والموقع الطبقي واختار ان يكون موظفا لدى سلطات الثورة بقصد تحقيق شخصيته المستقلة (ان اكون موظفا يعني انني انتصر لاول مرة في حياتي لنفسي وافكاري) ص ١٣٧ .

غير انه لم يعرف طعم الانتصار مطلقا . لقد بقي سادرا في هزيمته وجر معه اليها والده الذي (سقط على الارض ويده على قلبه في اول نوبة قلبية تصيبه) ص ١٤٥ .

(*) في رواية الغريب لالبير كامو .

وعلى نحو مماثل كان ينتقم للمجتمع من زوجته الارستقراطية كلما واجهها بحقيقة انه ابن خادمة وليس ابنا خالصا لحسني الطرة (ساعلن عن حقيقة خافية أسيء بها لنفسي . وقصدي ان أهشم انف السيدة الطرة) ص ١١٧ .

لم يتألق جميل الا في الانتقام لنفسه الممزقة ، ولوالدته المغتصبة ، وللمجتمع المظلوم . وفيما عدا ذلك عاش الهزيمة بكل جوهرها .

لن احمل السيد جميل اثما فوق آثامه الطائلة ، فهو لم يقل شيئا محددا وترك لنفسه حرية التطور بمعزل عن التاريخ ، لذلك قتل واعتزل .

وخلال عزلته الطويلة التي رافقناها لحظة بلحظة لم نتوقع اطلاقا ان يكون خلف هذا المعتزل المتألق الوحيد جريمة قتل . ادخر لنا الجريمة مفاجاة ، واستطاع حقا ان يفاجئنا بها . وهذا دليل قاطع على عدم استقرارها في وعيه مثلما هي الثورة غير مستقرة في ضميره او وجدانه . وما الاصداء الخفيفة التي نستمع اليها حول الثورة ومن قيامها الا طرق خافت على هذا الباب الواسع جدا .

حين حرر شكسبير هاملت من اسر الوجدان الاقطاعي الغاشم او حالة اللاوجدان الانساني انتقل بالشعر الانكليزي الى حالة من الرؤيا الوجدانية .

وحينما نهض نجيب محفوظ بعبء ترصد خطوات البورجوازية المصرية في معاركها الطاحنة ضد الاستعمار زود الرواية العربية بجناحين احدهما رؤيا والآخر تسجيل . وقد اضطر الى تبديل جناحيه في عصر انتصار وهزيمة الثورة الوطنية ، فجعل احدهما تحليلا والآخر رؤيا . لكن الرواية العربية في سورية لم تستطع بعد ان تمتلك واحدا من هذين الجناحين . فلا حنا مينة امتلك رؤيا متكاملة عن الطبقة العاملة ، ولا عبد السلام العجيلي كون رؤيا صادقة عن عطالة الثورة ومجتمعها ، ولا وليد اخلاصي ربط رواياته برؤيا فنية متماسكة . كل ذلك كان نثارا .

تجريباً ، محاولة لامتلاك الرؤيا او لتضييعها . وعبد النبي حجازي لا يشذ عن هذه القاعدة . وفي تنوع السلوكية والرؤى لاعماله تضيع معالم وتتشكل معالم ، ليست في حال من الاحوال هي الوجدان الحقيقي للثورة او اعدائها . اما (المتألق) فانها بجوها الخاص ، الشديد الخصوصية تنحو نحو رؤيا مجزاة للثورة . اعني قطاع العطالة في المسيرة الثورية .

لذلك نجد انها كعمل ابداعي اشاحت عن البيئة ، ولجأت الى الذات . . الذات النموذجية ربطا بالبطل النموذجي ، التي تفسر وتحلل . وهذه هي القفزة الكبيرة التي قفزها عبد النبي حجازي .

لقد اضاعت رواية (الياقوتي) ماساتها الخلقية لانها امتكلت قلب رعين كاميرا . واضاعت (الصخرة) الفجيعة الاجتماعية لانها صورت المشكلة بالابيض والاسود . ذلك هو الذي جعلنا نحس ، نحن كقراء ، بابتعاد الكاتب عن الريف الذي يحكي عنه ، نعم لقد تكلم عن مشاكل مدنية صغيرة لا تمت ، معاناة او اشكالية ، الى الريف العربي السوري . لكن حينما جعل المدينة والقرية ، الارض والسماء ، الماء والنار في داخل الوطن ، وضع ايدينا على ماساة حقيقية ـ نموذجية فعلا ، تستحق الاهتمـــام .

وهذه النقلة الهامة تاتي في أدب عبد النبي حجازي مســايرة لجملة قفزات تحققها الرواية العربية في سورية ، وكلها تتجه الى رؤيا خاصة بالثورة الوطنية . ولن اذكر امثلة لانني سأعالج بعضـا منها وسـاقول ما لدي في حينـه .

د ـ **اللاخال في المعنى والدلالة :** بعيـدا عـن سيزيفية الوجـود الانســاني .

اذا حملت النماذج الروائية السابقة معنى السقوط الابدي ودلالة الهزيمة المستمرة او المقفلة . فان نماذج اخرى عاصرتها وماثلتها في تأليه الهزيمة قد طردت من نقى عظامها الرؤيـة المثالية القائلة بنوعين مـن

الوجود الحسي المتغير والعقلي الثابت ـ افلاطون ـ وبذلك تكون قد طردت الفكر المثنوي اللااشكالي ، وركبت عوضا عنه رؤية جديدة تتضمن معالجات جادة لعناصر الهزيمة من فراغ ثقافي وروحي واخلاقي الخ . . .

اما وهي وعت طبيعة الجيوب البوائية المبثوثة في مسيرتنا التاريخية، كما هي حقا ، في وضعها الاشكالي المركب : فقد تخطت سيزيفية الوجود الانساني ، الى موقع متقدم ممكن تسميته المحنة الانسانية المثلة :

١ ــ بغربة الانســان العربي عن وطنــه وحكومته وعائلتــه وبؤر الحضارة العالميــة .

٢ ــ بمرارة النضال العربي التحرري الموجه ضد قوى العطالة العالمية والوطنية ولك ان تحرز الوضع الحربي القتالي للبطل .

لا اظنك متصورا بذلة عسكرية وميدانا للالتحام بالسلاح الابيض . فهذا النوع من النضال قد تجده في بعض الروايات الفلسطينية . بير الشوم لفيصل حوراني . او ايام الحرب والموت لرشاد ابو شاور او ما شابه . اما البطل المعروف بتصديه للواقع العربي ، هو الذي يحمل على كتفيه اطنانا من القهر والعذاب ووعدا بالانبعاث والتجدد .

لا ريب أن البطولة الفردية افلست باستسلام سعيد مهران ــ اللص والكلاب ــ وموت رجب ــ شرق المتوسط ــ متنحية ومفسحة المكان للبطل الجماعي ممثلا بالامة ــ الوقائع الغريبة لاختفاء ابي سعيد النحس المتشائل ــ او الحرب ــ القلعة الخامسة ــ أو الطبقة ــ الشمس في يوم غائم ــ او المنظمة ــ ام سعد . . . وإنه على ندرة مثل هـذه الاعمال الروائية يمكن اعتبارها ظاهرة صحية تدفع المزاعم الباطلة القائلة بموت البطولة والتوجهات النضالية في ضمير الانسان العربي .

الهوامش :

١ ــ صدقي اسماعيل : العرب وتجربة المأساة ــ سلسلة المؤلفات الكاملة ــ المجلد الاول ص ١٩٤ .

٢ ــ نجيب محفوظ : اللص والكلاب ــ دار القلم ــ الطبعة الاولى ١٩٧٢ ص ٩٧ .

٣ ــ المرجع السابق ص ٩٣ .

٤ ــ المرجع السابق ص ٢٢٠ .

٥ ــ نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ــ دار مصر للطباعة ص ٩ و ١٠ .

٦ ــ وليد اخلاصي : شتاء البحر اليابس ــ دار عويدات ١٩٦٠. ص ١١٤ .

٧ ــ وليد اخلاصي : احضان السيدة الجميلة ــ دار الاجيال بدمشق ١٩٦٩ ص ١٠٦ .

٨ ــ روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ــ ترجمة د. محمود الربيعي ــ دار المعارف بمصر ١٩٧٥ ص ٢٠ .

٩ ــ المرجع السابق ص ١٩ .

١٠ــ المرجع السابق ص ١٨ .

١١ــ فريدريك . ج . هوفمن : القصه الحديثة في امريكا ــ ترجمة بكر عباس ــ دار الثقافة في بيروت ١٩٦١ .

١٢ــ همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة .

١٣ ــ لا يمكن ان نعد تطوير الخط الروائي لالف ليلة وليلة تهمة . وان فعلنا فهي التهمة الباطلة . وما قصدته من اشارتي المذكورة في متن الدراسة لا يعدو ان يكون ربطا لرؤية الهزيمة عند خيري الذهبي ، ورؤيته التقنية . وكفكرة اولية استطيع ربط ظاهرة العودة الميمونة الى تراث عصر الانحطاط والمحتوى الانهزامي المعاصر . اقول هي فكرة اولية قمت بتوضيحها ومناقشتها في دراستي : ليالي عربية من المعنى الى الدلالة التي سوف تنشر في مجلة الموقف الادبي .

فنون

عن فيلم يوسف شاهين الأخير
«حدُوتة مصريّة»

عدنان مدانات

مع فيلم يوسف شاهين الاخير « حدوتة مصرية » تبدأ السينما العربية اولى خطواتها نحو تحقيق افلام ذاتية شخصية يقدم فيها وعبرها الفنان نفسه للجمهور العريض . وتصبح الكتابة السينمائية هنا وسيلة للتعبير الذاتي يستخدمها الفنان براحة تامة ، مثلما هو الامر بالنسبة للشاعر أو للموسيقي أو للرسام .

نشأت فكرة هذا الفيلم بعد أزمة حادة في القلب تعرض لها المخرج يوسف شاهين قبل سنوات واصبح بسببها على شفير الموت . وقتها ، وكما صرح شاهين مرارا ، راودته الرغبة في تحقيق عمل سينمائي يحكي

فيه عن نفسه ، عن عمله ومعاناته كفنان ، عن مجتمعه وعلاقاته بوطنه . ان رغبة شاهين هذه تكتسب شرعيتها من خبرة اكثر من ثلاثين عاما في الاخراج السينمائي المشبع بروح البحث والتجديد والمرتبط في معظمه بقضايا مجتمعه الاساسية .

لقد حقق شاهين رغبته هذه على مرحلتين . كانت المرحلة الاولى فيلم « الاسكندرية .. ليه ؟ » والذي كان بمثابة السيرة الذاتية لفترة مراهقته . او بالاحرى لفترة صباه ، حيث كانت تعتلج في اعماقه ابرغبات والطموحات والافكار التي قادته لأن يصبح فنانا سينمائيا فيما بعد ذا توجه تقدمي . ومع ان الهدف الاول من كتابة « الاسكندرية .. ليه ؟ » كان تقديم صورة شخصية ، فان شاهين استطاع في هذا الفيلم ان يعرض لوحة فسيفسائية التركيب ، لا تخلو من الملحمية ، عن تاريخ وطنه انطلاقا من مدينة الاسكندرية زمن الحرب العالمية الثانية قبيل معركة رومل ، والتي كان يتوقف على نتائجها مصير الاسكندرية ومصر كلها . لقد اختار شاهين وقتا هاما جدا ، دقيقا وحساسا ، سواء بالنسبة لتاريخه الشخصي او لتاريخ وطنه . ففي الحالتين ثمة تحولات عظيمة ستحدث . فيوسف شاهين الفتى يقف على عتبة تقرير مصيره ، والمدينة ايضا تجري فيها تحولات تاريخية ويحدث فيها صراع مرير وتحتدم فيها التناقضات بين فئات وطبقات المجتمع على كافة المستويات الاقتصادية والسياسية والايديولوجية . لقد وضع شاهين في « الاسكندرية .. ليه ؟ » كل تأملاته الحياتية حول تلك الفترة من التاريخ على مستوى الذات والوطن ، وفي النتيجة جاء فيلمه كسيرة ذاتية للمدينة والوطن ، كما كان سيرة شخصية للفنان .

كان فيلم « الاسكندرية .. ليه ؟ » بلا شك ، علامة هامة في السينما العربية وقفزة كبيرة على صعيد تطور يوسف شاهين كفنان سينمائي

تقدمي استطاع ان يعمق وعيه لتاريخ شعبه وان يعكس هذا الوعي في فنــه .

يسير فيلم «حدوتة مصرية» في نفس الخط ... ولكننا هنا ازاء المرحلة التي يحقق فيها شاهين رغبته العارمة بتقديم سيرة ذاتية حقيقيــة ومتكاملة تتراجع فيها العناصر الاجتماعية التاريخية نوعا ما الى الخلفية لتسمح بابراز التاريخ الشخصي والفني ليوسف شاهين ، اضافة الى عالمه الداخلي . فاذا كان تاريخ الوطن والتاريخ الشخصي يتعــادل في النسب في فيلم « الاسكندرية .. ليه ؟ » ، فان التاريخ الشخصي يقف في فيلمه الجديد في الصدارة . وهكذا يبدو الفيلم وكانه يطرح الاجابة على سؤال من هو الفنان وكيف هو . وبهذا المعنى يمكن اعتبار الفيلمين عملين يكمل أحدهما الآخر .

يضع شاهين عناوين فيلمه « حدوتة مصرية » علــى خلفيــة صور العاملين الرئيسيين فيه . ان اللقطة الاخيرة لعناوين الفيلم تعــرض صورة حية لشاهين نفسه وهو في الاستوديو يمارس عمله كمخرج . وتأتي اللقطة التي تليها وهي اولى لقطات الفيلم شبيهة بآخر لقطة في العناوين . ولكننا هنا امام الممثل الذي يلعب دور يوسف شاهين .

يبدأ « حدوتة مصرية » من لحظة الازمة . انه مشهد في الاستوديو يدير فيــه المخرج مجموعــات كثيرة من الممثلين الكومبارس في ساعة متأخرة جدا من الليل . لا ينجح المشهد من المرة الاولى ... فيهبط المخرج من فوق رافعة ضخمة وبعصبية ظاهرة فيما الارهاق الشديد يبدو عليه واضحا ، انه يصرخ في الممثلين ويعيد ادارتهم من جديد . لقد هبط متحمــسا قلبه ؛ محاولا ان يخفي الامر عن من حوله . عندما يصعد مرة ثانية الى الرافعة لادارة المشهد يصاب بازمة حادة في قلبــه .

يحضر الطبيب ويجري له الاسعافات اللازمة ويامره بالتوقف عن العمل، ولكنه بعد ان يستريح قليلا يصر على الانتهاء من المشهد رغم خطورة وضعه ، مع انه اصبح واضحا له أنه لا مناص من اجراء عملية قلب في أسرع وقت ممكن ، مع أن في العملية نسبة كبيرة من المخاطرة .

يلخص شاهين في هذا المشهد علاقته بالسينما ، حبه لها ، بل حتى تولهه فيها واخلاصه الشديد لهذا الفن . وفي هذا المشهد نرى علاقة شاهين بالناس المحيطين به وحبه لهم وبخاصة منهم العاملين التالويين الذين تتجلى فيهم الروح البسيطة والنقية لفقراء مصر . ويحكي ايضا عن الحب المتبادل الذي يكنونه له (يركز شاهين على هذه المسألة في العديد من مشاهد الفيلم اللاحقة) .

ومن ناحية ثانية ، فان هـذا المشهد يصبح بمثابة المقدمـة التي تكشف وتقود الى بقية احـداث الفيلم ، ويخيم جوه على بقية اجواء الفيلم . ويرسم هذا المشهد ايضا ملامح الخط الفكري العام للفيلم . الذي يطرح مقولة الفنان وعلاقته بعمله . ان هذا المشهد المتعدد الوظائف يؤدي ، وبالرغم من بساطة الحدث فيه ، الى التنويع الاسلوبي اللاحق في الفيلم والى الخطوط الرئيسية المختلفة للاحداث والتي تتشابك في النهاية في خلاصة واحدة .

يسير الفيلم عبر ثلاثة خطوط رئيسية . يحكي الخط الاول قصة شاهين مع قلبه وسفرته الى لندن لاجراء العمليـة ومراحـل اجراء العملية ، ونذكر هنا ان شاهين يستخدم في الجانب الصوتي من الفيلم صوت ضربات القلب التي تبرز بشكل مضخم على امتداد الفيلم في كثير من اللحظات الهامة ، ليصبح وكانه صوت نبضات قلب الفيلم كلـه . ينفذ شاهين هذا الخط على نحو واقعي صارم .

الامر ذاته يحدث بالنسبة للخط الثاني في الفيلم ، والذي يسرد فيه المخرج مراحل علاقته بالسينما ، يحكي فيه عن تطور فكره وخبرته، عن علاقته بالمهرجانات السينمائية ، ويتوقف عند اهم المحطات ـ الافلام التي نفذها في حياته . ويلجأ شاهين في هذه المقاطع من فيلمه الى المزج بين عرض مشاهد حقيقية من افلامه القديمة واعادة تمثيل مقاطع من هذه المشاهد .

اما الخط الثالث فهو اكثر تعقيدا وتركيبا وينحو في اسلوبيته الخاصة منحى مختلفا تماما . انه منفذ باسلوب مجازي يجعله يبدو اقرب الى الخيال البحت احيانا ، حيث تختلط فيه الذاكرة بالحلم الواعي ، والخيال بالواقع ، وتجد فيه التأملات الداخلية والعواطف المتصارعة والمضطربة في داخل الفنان تجسيدا ماديا لها . وفي حين ان الاحداث المتعلقة بالخطين الآخرين تجري في اماكن حقيقية واقعية ، فان احداث الخط الثالث تجري داخل ديكور رمزي يمثل القفص الصدري للانسان (وبالذات الفنان نفسه) ، وكأن شاهين يضع اشخاصه داخل صدره وقرب قلبه الموجوع المهدد بالتوقف عن الخفقان . ان الشخصيات تتحرك هنا داخل الاوعية الدموية وفي ثنايا القلب تحت سقف وجدران القفص الصدري . ويضع شاهين وسط هذا الديكور المجازي ديكورات واقعية متنوعة تمثل منزل شاهين احيانا وقاعة محكمة احيانا اخرى . وفي هذا الخط يعبر شاهين عن التأملات الداخلية حول ماضيه ، حول طفولته وعلاقته باسرته وبمجتمعه . تجمع هذه التأملات فكرة القمع الذي يتعرض له الانسان بعامة والفنان بخاصة . كما انه يطرح هنا مقولته حول التناقض الكامن في نفس كل فنان بين الطفل والعجوز . ان الفنان الطفل هنا يستيقظ ويحاكم الفنان العجوز ، يحاكم كل التقاليد والعادات والظروف التي تؤدي الى قمع الطفل في الفنان .

ان تسلسل الفليم يعتمد على وحدة هذه الخطوط المتنوعة بما فيها من اختلاف اسلوبي حتى ، ذلك ان هـذه الخطوط الرئيسية الثلاث تتكامل فيما بينها وتتضامن من اجل الوصول الى الخلاصة النهائية للفيلم . وهي خلاصة على قدر كبير من التعميم الشعري . فاذا كان الفيلم يبدأ بمشهد واقعي ، هو المشهد الذي يجري داخل الاستوديو ويصاب فيه المخرج بنوبة قلبية ، فان آخر مشهد في الفيلم يمزج ما بين الواقعية والخيال ، حيث نرى فيه المخرج مستلقيا على سريره في المستشفى بعد اجراء العملية بنجاح وبعد ان توصل في تأملاته الى استعياب تجربته . يدخل عليه المخرج الفنان الطفل والذي كان يحاكيه طوال حياته الفنية ، ليقترب منه ويتصالح معه . اي ان الفنان يتصالح مع الطفل الكامن داخله ، اذ ايقن انه سيعود للحياة والعمل . وفي اللحظة الاخيرة يقترب الطفل من المخرج ، يعاهده على ان لا يفترقا لم يستلقي الى جانبه ويلتحم الجسدان ، ثم يتلاشى جسد الفنان الطفل داخل الفنان العجوز ويدخل الى اعماقه ، ليتحول الاثنان من جديد الى جسد واحد وروح واحدة . الفنان يجب ان يبقى طفلا ينمو باستمرار بعيدا عن اي نوع من القمع . هذه هي خلاصته الاخيرة .

ان المخرج يوسف شاهين اذن ، قد عبر عـن تلـك التاملات التي سيطرت عليه لحظة شعوره بقرب نهايته ، حيث بدأ ينبش ما فيه على كافة الاصعدة واضاف الى ذلك كل وعيه لتجربته الخاصة في الحياة والفن . وهذا ما يكسب الفيلم اهمية خاصة ، اذ ان تجربة شاهين في السينما العربية كانت دائما متميزة وتتسم بالتجريب المستمر والتنوع مع محاولة الاقتراب من المواضيع الهامة على صعيد المجتمع . والى حـد ما يمكن اعتبار بعض افلام شاهين مكملة لبعضها البعض من حيث انها

تعالج حقبات تاريخية متلاحقة . ومن حيث انه يسعى في كل فيلم لاحق الى كشف النتائج التي وصلت اليها اوضاع عالجها في افلامه السابقة . وكمثال على هذه العلاقة التطورية يمكن تذكر ما سمي بثلاثية شاهين « العصفور » و « الاختيار » و « عودة الابن الضال » . وهي ثلاثية تكشف مراحل من تاريخ مصر ما قبل عام ١٩٦٧ و اثناءه وبعده .

ان « الاسكندرية .. ليه ؟ » و « حدوتة مصرية » يتابعان منهج شاهين ذاته . انما بشمولية اكثر ، بوعي اكثر وبخبرة فنية اكبر سواء على صعيد كتابة السيناريو والبناء الدرامي او على صعيد الاخراج والتملك التقني . ويكتسب هذان الفيلمان ابعاداً معمقة وذات تصميم شعري لما لهما من صلة بالسيرة الذاتية وبالذاكرة حول الطفولة وايام الصبا . ومن المعلوم أن العودة الى ذاكرة الطفولة تشكل دائما موضوعا اساسيا غنيا عند معظم كبار الكتاب والفنانين . ومن المعلوم ايضا ان معظم الاعمال التي استندت الى مادة ذاكرة الطفولة كانت تتسم على الدوام بشفافية خاصة وبقدرة على التأثير على عواطف ونفوس مستقبليها .

ينتهي فليم « الاسكندرية ... ليه ؟ » بلقطة للفتى الذي يلعب دور شاهين على متن الباخرة والتي بدأت تقترب من مرفأ نيويورك . لقد جاء الفتى لتحقيق احلامه في ان يصبح مخرجا سينمائيا . ويرى الفتى اذ يتطلع الى تمثال الحرية الاميركي كيف يتحول وجه التمثال الى عجوز شمطاء ويضحك ضحكة ماكرة . لقد وضع شاهين في هذه اللقطة خلاصة تجربته مع اميركا وموقفه السياسي منها ايضا . انه لم يكتف بأن يجعل بطله يصلها كي يحقق احلامه على طريقة النهاية السعيدة الهوليودية .

اما فيلمه « حدوثة مصرية » فهو يتابع ما وصل اليه في عمله كفنان . ولكنه لا يكتفي بذلك . فهو اذا كان يقدم في « الاسكندرية ... ليه ؟ » شرائح من الفئات الاجتماعية في مصر فترة الاربعينات ، فانه يلقي في « حدوثة مصرية » نظرة جديدة على هذه الشرائح ولو بتركيز اقل مما في فيلمه الاول . وهو يحدد موقفا جديداً من شرائح سبق له ان تعاطف معها ووضع فيها ثقته باعتبارها قوى التغيير الصاعدة في المجتمع المصري ، وهو الآن يعبر عن خيبته في هذه القوى بعد أن رأى كيف تحولت عن مسارها الاولي . انه يستذكر علاقته وهو شاب بالضابط الوطني الشاب مثله ، يستذكر صداقة ظلت تنمو الى ان بدأ الضابط يتحول بعد ان صار في السلطة الى رجل اعمال تخلى عن مبادءه الاولى .

على كل حال ، فان يوسف شاهين في افلامه لا يبدو كمن يحاول أن يعيد دراسة التاريخ من وجهة نظر علمية تحليلية ، بل انه في الحقيقة ينظر ، يرى الى هذا التاريخ من وجهة نظر ذاتية حسية ، لكنها وجهة نظر فنان صادق مع نفسه ، تقدمي ، يرى الامور بعاطفته وبأحاسيسه ومن خلال حبه لوطنه ولشعبه .

ان « حدوثة مصرية » هو فيلم ذاكرة حية . والذاكرة لا تسير باتجاه واحد ولا تبحث عن موضوع واحد ، كما انه من الصعب السيطرة عليها . انها عبارة عن تداعيات مستمرة ، احداث تستدعي ذكرى احداث ، افكار تستدعي ذكرى صور وعلاقات وأشخاص . غير ان ذاكرة الفنان في « حدوثة مصرية » ليست مضطربة ، لانها ذكرى ممزوجة بالوعي ومؤطرة الى حد ما بأفكار عامة تبحث عن تفاصيلها وعن تنوعاتها في مختلف مجالات المجتمع والعلاقات الحياتية .

تبدأ ذاكرة الفيلم من لحظة الحاضر المتأزم ، تبدأ من نوبة قلبيــة تصيب الفنان وتضعه امام ضرورة المراجعة السريعة لتاريخه الشخصي والفنــي .

وفيما يخص تاريخه الفني ، فانه يستعرض اهم الاحداثالسينمائية التي عايشها من خلال مختارات من افلامه والتي ترتبط نوعا ما بالتاريخ المصري . انه يتذكر مشاركته الاولى في مهرجــان سينمائي دولي هو مهرجان كان . انه يذهب الى هناك مع صديقته وصحفي مصري حاملا فيلمه « ابن النيل » واحلامه باعتراف عالمي به وبفنه بعد ان بدأ اسمه يلمع داخل مصر . وهنا في كان تنتظره الصدمة الكبرى : ان هذا الفنان الشاب الملتزم بقضايا شعبه والممتلىء حماسا لفنه يجد نفســه في كان منكرا ومتجاهلا من قبل الجميع . فلا ملصقات فيلمه توزع ولا احد يكتب عنه في الصحف . وعزاءه الوحيد كان في اعجاب خادمة عجوز بفيلمه ، لأنه برأيها مصور بشكل واقعي ، ان باريس عاصمة الفن لم تكن على استعداد للاعتراف بسينمائي من العالم الثالث . وأثناء كان يعرض المخرج الشاب على صديقته الزواج ولكنه يحذرها من انه طفل . وهو في هذه اللحظة يطرح موضوع الطفل في داخل الفنان . عند عودته خائبا الى مصر يصر المخرج على انه لم يفقد الامل بعد وانه لن يغــير طريقه في الفن . وهو لهذا يرفض عرضا من احد المنتجين لاخراج فيلم تجاري مبتذل ، مع ان حاجته الى المال كانت كبيرة . وها هو يجمع كل ما يستطيع من مال من اجل اخراج فيلمه الجديد « باب الحديد » ، ثم يرسله الى مهرجان برلين الدولي ، دون أن يتمكن من الذهاب مع الفيلم بسبب عدم وجود نقود لشراء تذكرة الطائرة ، ومن برلين تأتيه اخبار الصدمة ويتأكد اكثر فاكثر من عنصرية الغرب ، عندما رفضت لجنــة التحكيم في نهاية المطاف منحه الجائزة الوحيدة التي اقترحهــا بعض

اعضاء اللجنة وهي جائزة أفضل ممثل (قام بالدور يوسف شاهين نفسه) ، لأن اللجنة لم تقتنع ان الممثل الاعرج في الفيلم هو غير أعرج في الحقيقة ولم تقتنع ان بامكان ممثل مصري ان يؤدي مثل هذا الدور ببراعة ، ويبكي المخرج حظه وفقره الذي منعه من السفر الى برلين شخصيا ، مما ادى الى حرمانه من الجائزة .

يجيء الاعتراف العالمي الاول بشاهين من خلال مشاركته في مهرجان موسكو الدولي الاول ، الذي افتتح في العام ١٩٥٧ ، حيث شارك فيه بفيلم « جميلة » . وهو يتحدث بحب عن هذا المهرجان ويقدمه في مشاهد طويلة تفصيلية ، وكأنه مهرجانه الخاص . انه يركب سيارة مكشوفة والى جانبه بطلة الفيلم الممثلة ماجدة . انهما يمران عبر حشود أهالي المدينة الذين اندفعوا لتحية ضيوف المهرجان . ان ماجدة تلبس فستانا احمر وتقول له بمرح انها اختارت هذا اللون لانها تعرف ان شعب موسكو احمر . اثناء المهرجان تجري محاولة من قبل السفارة الفرنسية لمنع عرض الفيلم . ولكن مع نهاية المهرجان يحصل شاهين على أول جائزة دولية له ــ الجائزة الرئيسية لمهرجان موسكو الاول .

وبالطبع ، فان مشاركة شاهين في المهرجانات الدولية ليست هي الموضوعة الوحيدة لهذا الخط من الفيلم ، وهو يسهب في وصفها ، لأنها جزء من تجربته في السينما ووعيه لها . ومن ناحية ثانية ، فانه يؤكد على ارتباط بعض إفلامه بالفترات الرئيسية في تاريخ مصر المعاصر ويقدم مع بداية كل فترة جديدة مقاطع من افلامه : « الناصر صلاح الدين » ، « الارض » ، « العصفور » والخ . ويطرح شاهين ايضا فكرة هامة حول جوهر علاقة الفنان بفنه ، فهو يتحدث عن الازمة التي عانى منها بعد فيلم « جميلة » حين قرر ان يخرج فيلما عن الجزائر الثائرة ، اذ ادرك انه

لا يستطيع ان يصنع فيلما عن شعب لا يعرفه تمام المعرفة . ويبين في مشاهد طويلة كيف سافر سرا الى الجزائر لكي يتعرف على حياة ونضال الشعب الثائر .

راقدا فوق سريره في المستشفى يستجمع المخرج الفنان ماضيه الخاص ، ومن هذه الذاكرة تبدأ لعبة الخيال . اننا فجأة امام ديكور غريب داخل صدر بشري نتبين فيه جسد الفنان . ونرى طفلا جميلا يرتدي ملابس فضية وكأنه أشبه بأطفال الفضاء ، انه يدخل الى قاعة محكمة يقوده الحراس . فالطفل متهم . ولكن الطفل يندفع بعصبية من خلف الحاجز ويصرخ بحدة موجها الاتهام الى المخرج نفسه بأنه قد خانه وقمعه . وتبدأ لعبة الاتهام والدفاع المتبادل ، ويكثر في هذه المحكمة المتهمون : الام والزوجة والاخت ومعلم المدرسة . وكلهم مارسوا عليه القمع بهذه الطريقة او تلك . وتتبدل الديكورات داخل القفص الصدري ، فهناك ديكور منزل العائلة وديكور المحكمة وديكور المدرسة . ويمزج شاهين هنا بين مشاهد جدية ومشاهد ساخرة ويتذكر كل شيء . انه يجعل ابطال حياته الماضية يتصارعون فيما بينهم ويتبادلون الاتهامات ، كل يتهم الآخر ويبحث عن المبررات لنفسه . الام الانانية التي لم تعرف العاطفة تجاه اولادها . الاخت التي تزوجت من راسمالي بليد بسبب المصلحة . الزوجة التي لم تفهم طفولته وتريد منه أن يصبح مثل الآخرين .

وتضم ذاكرة المخرج ايام الشباب والاندفاع الوطني ، يتذكر المظاهرات التي اشترك فيها ضد الانكليز . يتذكر زميله الضابط الوطني العاشق والذي خان مبادئه فيما بعد . يتذكر زوجة الطبيب التي مارست معه الحب بعد أن لجأ الى حديقة منزلها هربا من الجنود الذين طاردوه بعد أن جرح في المظاهرة .

ان ذكريات شاهين غير منسقة دائما ، ولكنهـا ذكريات مختارة تستدعي حالات القمع التي تعرض لها الفنان على مختلف الاصعـدة وترسم في آن خلفية لاهم مراحل تاريخ مصر كما عايشها وتأثر بها .

وفي ثنايا الفيلم يستخدم شاهين بعض المشاهد التي تبين أجواءه الشخصية : سهراته الحميمة مع أصدقائه الفقراء البسطاء . حضوره حفلات ام كلثوم واصغائه اليها منبهرا بكلمات الحب التي تغنيها كطفل . ويبين من خلال مشاهد اخرى حبه لمصر وايمانه باهلها .

انه فنان يحب عمله ، يحب الناس حوله ويحب الحياة . وها هو بعد شفائه من العملية يعود الى الحياة بحماس ، مستخلصا العبر من الماضي . انه ، وقبل كل شيء ، يتصالح مع الطفل الكامن مبتدئا معـه بداية جديدة .

مراجعات

مدخل إلى
تاريخ الآداب الأوربيّة

تأليف د. عماد حاتم
مراجعة: نهلة حمصي

(١)

في نظرة شاملة للادب تربط بين حلقاته على مر العصور وفي رؤية واسعة فكرية ادبية تتصل بتطور الادب الاوربي منذ أيام اليونان والرومان وحتى بداية القرن العشرين صدر من منشورات ـ الدار العربية للكتاب ، في الجماهيرية العربية الليبية للكتاب ـ كتاب (مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية تاليف الدكتور عماد حاتم) .

الكتاب يقدم كلا متصلا للانتاج الادبي الاوربي ، قديمه وحديثه ، منذ بدء مسيرته في العصور السحيقة عندما شرع اليونانيون يجمعون في ادبهم ما بين الفكر والفلسفة ويلوبون باحثين في الانسان عن لغز الحياة والموت والمعرفة والوجود والتحدي والانصياع للقدر ، واستمرارا بتلك المسيرة عبر التاريخ حيث حاول الادباء الاوربيون دائما التنسيق بين الاخلاق الانسانية والحياة البشرية وخاضوا في الحديث عن المشكلة الشاسعة الشاملة لمعنى الانسان وقيمته وامكاناته في هذا العالم اللانهائي المتدفق . وقد عمد الكاتب الى هذا التأليف انطلاقا من ان الآداب الاوربية تمثل جزءا هاما من التراث الانساني وان لها تأثيرها الواسع على جميع نواحي الحياة في هذا القرن كما ان لها قيمتها الفنية الرائعة واثرها الذي لا ينكر على الادب العربي .

الكتاب مؤلف منذ عام ١٩٧١ ولكن طباعته تأخرت الى عام ١٩٧٩ ، ويهدف المؤلف الدكتور عماد حاسم الى توسيع آفاق طلاب الادب ومداركهم عن طريق اطلاعهم على عوالم جديدة تغرس في نفوسهم الاهتمام بالآداب الاوربية وتدفعهم للاحاطة الكلية بمختلف نواحي الحركة الادبية في اوربا وتحملهم بعد ذلك على الخوض في دراسات وجهود وابحاث طويلة يقتضيها البحث الشامل المركز .

يقع الكتاب في (٤٣٦) صفحة ويتالف من جزئين يضم الجزء الاول منه ستة فصول يتحدث فيها عن ماهية الادب والفنون الادبية والآداب الكلاسيكية القديمة والآداب في العصور الوسطى وفي عصر النهضة والآداب الكلاسيكية الحديثة في القرن السابع عشر وكذلك في عصر التنوير في القرن الثامن عشر .

اما الجزء الثاني فيتتبع فيه المؤلف نشأة المذاهب الادبية ويبرز أهم ملامحها وهي الرومانسية والواقعية والطبيعية ومدرسة الفن للفن والرمزية والتكعيبية والسريالية والوجودية ، وينتهي الكتاب بالحديث عن الواقعية الاشتراكية .

الكتاب بما يتضمنه من معلومات أدبية شاملة مترابطة ليس من الكتب التي تقرأ بسهولة ويسر ثم يترك وقد زال ما علق منه من أثر ، بل هو كتاب صعب قيم ، يحتاج الى روية في قراءتــه ، وتبصر في مضمونه ، وهدوء في استيعابه ، فهو يضــع بين يدي القارىء العالــم الادبي ، في القديم والحديث ويصل بين عصور الأدب التي لا يمكن أن تؤرخ بالسنين الا تجاوزا ، لأن ما يحدد تاريخ المراحل ليس تتالي القرون بل الاحداث السياسية والاجتماعية والمؤثرات الكبرى التي تترك بصماتها على الحركة الادبية فتدخل فيها عناصر جديدة او تحول تيارها الى وجهة جديدة وهذه التيارات الادبية المتعاقبة يحمل كل منها بذور التيار الآخر الجديــد ويرتبط بالاحداث الاجتماعية ويتفاعل مع غيره من التيارات الفكريــة والفلسفية والتاريخية .

وضمن هذا العرض يتوقف الكاتب أمام القيم الادبية الشامخة من أدباء ومؤلفات في كل عصر لانها تمثل ذلك العصر ولا يستقيم فهم القارىء له الا اذا تعرف عليها .

هذه الآثار الباقية بقاء الانسان ، تتحدى كل قوة غاشمة زائلة .. وما اكثر القوى الغاشمة التي تمر عبر التاريخ السياسي للانسان ويكون مصيرها الى فناء ويبقى الاثر الفني او الادبي ..

ولنعد الآن الى الكتاب نوجز مضمونه بعد هذا العرض السريع لاهم ملامحــه .

يبدأ كل فصل من فصول الكتاب بتعريف ما يتضمنه من خلال عناوين تشير الى ما سيبحثه الكاتب . وفي فصل (الادب والفنون الادبيــة) نقرأ تعريفا للادب بأنه معرفة وابداع وصياغة للحياة البشرية بطريقــة خاصة تعتمد على الكلمة التي تحدد وتميز شكله ومضمونه ، والادب ككل الفنون قــد تمتنع مادته على الاديب كمــا يمتنع الحجر على النحات

والموسيقى على الموسيقي لان الفنون واحدة ، فهي صراع حقيقي خلاق ، والادب بخاصة ابداع حياة كاملة لغة ومضمونا .

اما مضمون الادب الخالد فهو التجربة الانسانية التي تشمل النشاط البشري كافة كما تطوي التجربة الشخصية .

والينابيع التي يستقي الادب منها مادته ثرة ، منها الاسطورة التي تجسد الخيال البشري والتجربة الانسانية في مرحلة من مراحل التطور التاريخية ، ومنها التجربة التاريخية التي تبرز سلوك الانسان ومشاعره ومنها التجربة الاجتماعية وما يحيط بالانسان من مجتمع انساني متشابك معقد . ومهما كان الينبوع فالمادة الادبية واحدة هي الانسان ، منذ اليونان وحتى عهدنا اليوم ، ففيه تتلاقى جوانب الحياة في وحدة متكاملة ، والادب ينقل التجربة البشرية نقلا وافيا حيويا ويصور في الوقت ذاته عالمي الانسان : الداخلي بما فيه من عواطف واهواء ،والخارجي بما فيه من تشابك أحداث لذلك فان الادب يرتبط ارتباطا عضويا بالظروف التاريخية التي كتب فيها وهو انعكاس لها . ولما كان التاريخ سلسلة متصلة الحلقات ، كل حلقة متاثرةبما سبقها مؤثرة بمايليها فينبغي علينا فهم التاريخ فهما صحيحا لتفهم الاثر والشخصيات الادبية .

وليس معنى هذا ان من الضروري أن تبرز الفنون الادبية بصورة متسلسلة صارمة دائما ، فقد تسير منسقة مواكبة لبعضها وقد يسبق أحدهما الآخر ...

هذا هو الادب الذي اتفق منذ القديم على تقسيمه الى فنون ثلاثة هي : الادب القصصي والشعر الغنائي والمسرحية وهذه الفنون وان اتفقت في تناول الانسان كمادة ولكنها تختلف فيما بينها بالشكل واسلوب التناول .

ويعرض الفصل الثاني من الجزء الأول للاداب الاوربية الكلاسيكية القديمة : اليونانية والرومانية : أما الادب اليوناني فهو لحظة انطلاق هامة في تاريخ الفكر الانساني وهو نقطة البدء بالنسبة للآداب الاوربية ، وقد استطاع ان يقهر الزمان لانه كان شاملا في مضمونه محيطا بالحياة الانسانية من مختلف جوانبها ، غير منفصل عن الحياة داعيا الانسان للتحلي بالفضائل الكريمة ممجدا حب الوطن دافعا الى التطلع نحو الكمال الامثل ، نافذا في الوقت ذاته الى بواطن النفس البشرية مستجيبا للقضايا المطروحة في العصر .

هذا الادب الذي يقسمه النقاد الى :

١ ـ العهد القديم او ما قبل الادب حين نشأ الادب الشعبي والميثولوجيا اليونانية والاساطير مرتبطة بالحياة والاعمال الزراعيةوتمجيد بسالة الابطال .

٢ ـ العهد الهوميري الذي تنتمي اليه الالياذة والاوديسة وتنسبان لهوميروس .

٣ ـ والعهد الاتيكي في القرنين الخامس والرابع ق.م عهد سيادة اثينا والعصر الذهبي للادب اليوناني عندما حمل الادب مسؤوليته كاملة في البحث في سلوك الانسان وعلاقتهمع المحيط الخارجي ومسؤوليته الخلقية وقد بدا ذلك في المسرح اليوناني مآسيه وملاهيه وكان من كتابه آخيل وسوفوكل ويوربيد ، واريستوفانيس الذين جعلوا من ابطال مسرحياتهم شخصيات خالدة باقية على مر التاريخ .

والى جانب الشعر المسرحي فقد اخذ النثر يتطور في اتجاهين علمي وفلسفي ، كما ظهرت نظريات في النقد الادبي يمثلها افلاطون ثم ارسطو الذي كان ينادي بأن يكون مضمون الفن هو الواقع والمحيط وان الاديب في تصوير الانسان يجب ان يحاكي الواقع وان الوضوح يجب ان يكون الميزة الاولى للاسلوب .

٤ ـ العصر الهليني عندما بدات بلدان الحضارة اليونانية تتساقط في قبضة روما في القرن الثاني ق.م مما ادى الى هبوط في مجالات الثقافة والعلم ، وان كان هناك من قدم قيما أدبية شاهقة ..

وعندما تمت السلطة لروما وسيطرة على قسم من بلاد اليونان وغرب المتوسط وتوغلت في بلاد (الغال وبريطانيا) ، نرى ان أدبها كان مقتربا من الادب اليوناني مقتبسا منه اقتباس الغالب من المغلوب وكانت هناك صلات واضحة بين الادبين . غير ان الادب الروماني ادخل تطويرا كبيرا على الفنون الادبية كافة وعمل على سبكها في قالب جديد يناسب الذوق والشخصية الرومانية ..

ويمثل المسرح الروماني بلاوتوس الذي كان الحب محور مسرحياته والذي استطاع أن يمزج بين مسرحيتين يونانيتين ثم يخرج منهما بمسرحية واحدة يضيف اليها آراءه الشخصية .

اما الملحمة الرومانية فتعود الى شاعر روما الاكبر فرجيل الذي قدم (الرعويات) وكان في أدبه يصور بشكل مثالي حياة روما القديمة وعاداتها ومعتقداتها ويصف العواطف العميقة معتمدا على توتر الاحداث واثارتها بصورة خاصة . كما قدم (الاينيادة) التي تمتاز بوضوحها وسهولتها وفخامة بنائها .

وقد ظل فرجيل حاملا مشعل الحكمة في القرون الوسطى وكادت سيرة حياته ان تغدو اسطورة من الاساطير . وكان تأثيره كبيرا على الشعر في عصر النهضة وظل الشاعر المحبب في كل عصر من عصورها وفي العصر الكلاسيكي في أوربا .

هذه الآداب الكلاسيكية القديمة ، كانت المنبع الذي استقت منه الاداب الاوربية مواضيعها ونهجها الفني ، وقد ظل تأثير هذه الآداب مستمرا حتى في القرون الوسطى التي تجلى فيها العداء الكنسي للعهود

الوثنية واتصفت بسيطرة آباء الكنيسة الذين حظروا ألوان التحرر الفكري كافة واقاموا محاكم التفتيش ومع ذلك فقد قامت الاديرة بخدمات كبيرة في حفظ الثقافة ونشرها ، وكانت مقر التعليم ومجمعا للحرف والفنون .

ويعتبر دانتي اللجييري الذي ولد في فلورنسا ١٢٦٥ — ١٣٢١ من اكبر شعراء العصور الوسطى وأول من هيأ الجو الفكري الاوربي . كان اهتمامه الاول بالشعر ولكنه عمل بالسياسة واشترك في عمليات حربية فنفي وذاق مرارة خبز الغرباء . وكان موت حبيبته باتريشيا سببا في الانغماس في دراسات واعمال فلسفية وعلمية كانت له دواء من حبه وفي مؤلفه (الكوميديا الالهية) التي تمتاز ببنائها الواضح وتكريسها لتصوير الاجزاء الثلاثة من العالم الآخر يعتمد على مصادر عديدة من القرون الوسطى (كالرؤى) و (دروب الآلام) والمصادر الاسلامية كمؤلفات المتصوفة وبخاصة ابن عربي وكتابات المحدثين وبعض صور الاسراء والمعراج النبويين ورسالة الغفران (اذ ان الثقافة الاسلامية كانت منتشرة في أوربا في القرون الوسطى عن طريق الحضارة العربية في الاندلس وصقلية وجنوب ايطاليا والحروب الصليبية) .

وهناك المصادر الوثنية التي استقى منها دانتي كانياده فرجيل ..

ولا تخرج الكوميديا بالانسان عن الحياة ولا تزهد فيها بل تباركها .. وتبدو الفكرة التي يسعى الكاتب لترسيخها أن حياتنا الارضية تأهيل واعداد للحياة الخالدة المقبلة ولكن ذلك لا يمنعه من التعريض بآثام رجال الكنيسة والحكم وجشع الاغنياء المتكالبين على المال .

أما الاسلوب فقد اعتمد على التورية والاستعارة والرمز وامكان اعطاء المعنى عدة أوجه .

ولقد شاعت الكوميديا وترجمت الى معظم لغات العالم مؤكدة رسالة الشاعر الكبير في حلم حقيقي بالسعادة من أجل الشعب ومن اجل مستقبل مشرق للبشرية .

وتنتهي العصور الوسطى ويبدأ عصر النهضة الذي يمتاز بنهضته التكنيكية والاستفادة مما اخذه الغرب عن العرب والتوسع والامتداد في الآفاق وغزو العالم الجديد الذي عاد على اوربا بثروات طائلة .. في هذا العصر بدأ الاوربيون ببعث التراث القديم من خلال المخطوطات التي عثروا عليها فاكتشفوا ان الماضي الذي كان منسيا ومحاربا ، له قيمته ، وهكذا ظهر الشعور الجديد بوجوب الاستمرار التاريخي الذي يرجع الى الماضي ويتطلع الى المستقبل دون ان يلجأ الى الكنيسة . وقد ادى التحرر الفكري الى ظهور عمالقة في الفلك والرياضيات امثال كبدلر وغاليلي ولابلاس ..

واهم ما يميز هذه العصور نمو الشعور القومي الذي ادى الى حركات الاستقلال السياسي . وظهرت نظريات تفسر ماهية الدولةوتدعو الى التحرر من الكنيسة كما ظهرت الحركة البروتستانتينية والانكليكانية ويعتبر كتاب الامير لماكيا فيلي ممثلا للفكر السياسي الجديد . وقد انعكس كل هذا على الادب وان كان الاجداد هم الادباء الروحانيون لهذا العصر .

وقد ادى هذا الى ابداع فني شامل ومتكامل في خصائص آداب هذه الفترة التي اختلط فيها تيار الادب الشعبي مع الافكار والمطامح التي اعتنقها انسانيو هذه الحقبة .

وفي هذه الفترة ظهرت اول الاداب القومية ـ لغة ومعنى ـ بعد ان تشكلت لغة قومية لكل بلد من خلال صراعها مع اللغة اللاتينية ومع القواعد الضيقة للغة البلاط .

واتجه الادباء في القرن السادس عشر الى ينابيع اللغة الشعبية والمناهل الادبية وتميزت لغتهم بحرارتها وفعاليتها وبساطتها ومقدرتها على التعبير وجراتها في صياغة الصور .

ومن الشخصيات التي تمثل هذا العصر بوكاتشيو الذي قدم (اقاصيص ديكاميرون) فكانت لوحات واقعية نادرة لعصره . واشهر ادباء هذا العصر ايراز موسى ورابليه وسرفانتس الذي تعتبر رواية دون كيشوت بداية الادب الاسباني .

ومن القمم الشاهقة التي ظهرت في هذا العصر (وليم شكسبير) الذي كانت مسرحياته محاولة جدية للمسرح الاوربي بعد المسرح اليوناني والروماني ، وقد استطاع ان يصور الصراع التاريخي في عصره وامتازت شخصياته بابعادها الانسانية وتفردها واستطاعتها في ذات الوقت أن تكشف عن ملامح العصر ، لذلك بقيت هذه الشخصيات خالدة .

وفي القرن السابع عشر تطور الصراع المادي للاقطاعية في أوربا وبدات تتوثق العلاقات البورجوازية . وكان من ابرزاحداثه ثورتان واحدة في انكلترا واخرى في فرنسا . وكان من نتيجة انتصار البورجوازية تركز الرساميل في أيدي قلة من الناس وكان ذلك بداية للاستغلال الظالم لمقدرات الشعب ثم للامتداد الاستعماري الكبير ونهب ثروات الشعوب غير الاوربية لجعلها سوقا للتصريف والاستثمار .

وقد عكس الادب الوجوه الايجابية وتعرض للجانب الانساني .

وقد انحسرت اللاتينية نهائيا في هذا القرن وتركت مكانها الى اللغات القومية في مجال الادب ، ولكن هذه اللغات اتجهت الى الاكاديميات واعاقت في أحيان كثيرة تقدم اللغة وابتعدت عن المنهل الاساسي الذي هو لغة الشعب واعتبرت الخروج الى ذلك مستهجنا . ولم يمنع هذا عمالقة الادب من الاعتماد عليها أمثال موليير ولافونتين فتعرضوا لرجالات البلاط الذين كانت لهم آدابهم ومفاهيمهم الجمالية ولغتهم الخاصة بهم .

ومن الآداب التي برزت في هذا العصر ادب المذكرات الذي يعكس اهتمام الشخصية بذاتها وكيانها وشعورها بالاستقلال الفردي . وأهم الفنون في هذا العصر المأساة والملهاة .

وفي انكلترا كان جون ملتون في فردوسه المفقود يرمي الى مغزى أعمق من القشرة الدينية التي غلف بها قصيدته ، وكان يؤمن بأن طريق الانسانية الشائكة لابد ان ينتهي الى السعادة والتقدم .

اما في فرنسا فقد سار الادب في اتجاهين : الارستقراطي المتمثل في روايات ابطالها من النبلاء والفرسان واجواؤها صالونات مترفة الى جانب اشعار منقطعة عن الحياة . واتجاه تقدمي وان كان بدافع عن الملكية ـ كان يدعو الى وحدة الدولة والايمان بالعقل والوقوف ضد النظرات الغيبية والخضوع الاعمى للكنيسة .

وتميز الفن الكلاسيكي بمحاولة بعث التراث الكلاسيكي القديم فحظيت مؤلفات الرومان باهتمام اكبر من مؤلفات اليونان ومن ابرز من كتب للمسرح كورين كمؤلف للتراجيديا ومؤسس للكوميديا الكلاسيكية ومن أشهر مؤلفاته (السيد) التي تدور فكرتها الرئيسية حول الصراع ما بين الاعراف الاسروية القديمة القائمة على العصبية القبلية وحب الثأر والانتقام والمفهوم الضيق للواجب وبين الاعراف المنطلقة من المفهوم الجديد للامة والدولة والواجب امامهما .

اما موليير فقد كانت حياته سلسلة من الكفاح البطولي الذي انعكس على أدبه الكوميدي الشعبي الذي استقى من المواضيع الشعبية مع تحويرها والارتفاع بها الى مستوى الكوميديا الراقية الخاضعة للاسس والقوانين ، ونرى ذلك في اهم آثاره التي امتازت بالنقد والسخر المرير كالبخيل والنساء العالمات وطرطوف ودون جوان والمتحذلقات ..

وقد ترك مسرح موليير اثره على المسرح في جميع انحاء أوربا والعالم حتى عصرنا الحاضر . ومازال روائعه المسرحية تعرض فوق مختلف مسارح العالم .

وهناك راسين الذي استمد موضوعات مسرحياته من الياذة هوميروس ومن انياذة فرجيل ، وهي تبدو في سموها الروحي وكأنها تمسك بمصائر اشخاص المسرحية .

اما القرن الثامن عشر فهو عصر التنوير وذلك لاشتراك اكثر فئات الشعب في الادلاء بدلوها في الفكر والادب والفن والعلوم بدلا من اقتصارها على فئة صغيرة من الاوساط العليا .

وقد سادت في هذا العصر حركة فكرية تقدمية هائلة اثناء مرحلة الصراع العنيف ضد الامتيازات الاقطاعية الارستقراطية في محاولة ترمي لتصفية القنانة والعبودية . ويتميز هذا القرن بكونه :

١ — فترة صراع طويل بين انكلترا وفرنسا للسيطرة على المستعمرات الاوربية .

٢ — اضطراب الحياة في فرنسا التي افقرتها الحروب مما جعل الشعب يعيش في أشد حالات البؤس .

٣ — نشوء الصناعة وازدهارها .

٤ — قيام حركات تنويرية للشعب سبقت الثورة الفرنسية وكان من ادبائها فولتير وديدرو ومونتيسكيو وروسو .

وقد اتسمت المؤلفات الفرنسية بالطابع الفلسفي وظهرت الرواية الاجتماعية والفلسفية ، وكان بطلها الانسان البسيط الايجابي الذي نظر اليه كصانع للتاريخ وان فرضت عليه خلال العصور اخطاء وتصورات قيدت عقله وهكذا طرحت فكرة الثورة من أجل تحويل اجتماعي افضل ،

وكان بعض المفكرين يؤمن بالملكية المقيدة كما نادى بعضهم باقامة جمهورية غير ان الثورة التي يشربها المفكرون لم تحقق للجماهير ما تصبو اليه اذ بقيت فقيرة مهضومة الحقوق ولم تتبدل الا صيغة الاستغلال وغدت اساليبه اشد حدة بينما عمت الخيرات الفئة البورجوازية . .

ومن اشهر كتاب الانكليز لهذا العصر (دانييل ديفو) وكانت قصة (حياة روبنسن كروزو) من اهم ما كتب من قصص واقعية تجسدت في شخصية (روبنسن كروزو بطلها) افضل الملامح الانسانية الذي توج كفاحه مع الطبيعة بالانتصار عليها .

وهناك الكاتب (جوناثان سويفت) الذي كتب عددا من الاحاجي السياسية والاجتماعية تمثل روح العصر الذي عاش فيه .ويتجلى فيها الصراع بين الفكر وبين الخرافة والسحر والشعوذة . وبين اشهر ما كتبه رحلات غوليفر التي تتحدث عن مغامرات خرافية في بلاد الاقزام والعمالقة وفي الجزيرة الطائرة التي يشبه ناسها القرود . والقصد من القصص النقد ومحاربة المعتقدات المتحجرة . وتبدو شخصية غوليفر عادية فيها كل الصفات الانسانية الايجابية والسلبية معا .

وفي المسرح الانكليزي ظهر الاتجاه المعتمد على الفلسفة الذي يشك بمقدرة العقل البشري وامكاناته مما دفع المؤلفين للانصراف الى الذات الخاصة والعوالم الداخلية وتضخيم المشاعر الرخيصة . ومن كتابها هيوم وستيرن وغولد سميث ، اما في المانيا فقد كان من قممه ليسنغ الذي وضع مبادىء الواقعية اساسا للفن وتحرى الدقة في تصوير الطبيعة والواقع .

وقد اراد هذه الواقعية في كل الفنون الادبية ، في الشعر والمسرح وكان يبغي ان يرتفع بالفن فوق ما هو عابر ويرمي بالتصوير الضمني والذاتي الى اظهار ما هو مشترك وعام .

وهناك غوته احد مؤسسي الادب الالماني الحديث ومن اكبر الشعراء في تاريخ التراث البشري فقد نظم عددا كبيرا من الشعر الغنائي يزيد عدد قصائده على (١٦٠٠) قصيدة تحولت الى اغان شعبية . وقد كتب بروميثوس ثم آلام فرتر وكان متأثرا بفولتير وروسو متجها الى بسطاء الناس من الفلاحين يبحث عن القيم الانسانية في هؤلاء الناس الذي لم يتشوهوا . واشهر مؤلفاته فاوست التي كتبها تحت تأثير الوضع الاجتماعي المتفكك في المانيا وبتأثير الثقافات والثورات الاوربية المجاورة . وقد استعار ابطاله من الاسطورة الشعبية الالمانية التي تمثل التقاء التراث الشعبي بالقصص الكنسيةمع تحوير يجعلها مقبولة لدى الشعب.

في هذه المأساة يجعلنا الشاعر نعيش مع الحياة الانسانية بأسرها بكل عظمتها وبكل تفاهاتها وعادياتها ، ويبدو المؤلف مهتما بمصير البشرية بأسرها وليس بمصير انسان واحد كما ينفذ ببصيرته الى حقيقة العمليات الانسانية البشرية التي تحمل تناقضاتها في البناء والهدم والايجاب والسلب والوجود والعدم .

وينتهي الجزء الاول وقد ترابطت في اذهاننا العصور وبدت التفاعلات الادبية ما بين القديم والحديث واسباب نشوئها وعوامل تقدمها او تقهقرها لنصل الى القرن التاسع عشر فنطلع على التيارات الادبية الجديدة التي كانت حصيلة لكل هذا التاريخ .

يتحدث الكاتب في الجزء الثاني من الكتاب عن المذاهب الادبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين : الرومانسية والواقعية ومدرسة الفن للفن والطبيعة والرمزية والتكعيبية والسريالية والوجودية ثم الواقعية الاشتراكية .

اما الرومانسية فقد كانت بمجملها تشير الى الاشياء من الواقع وتهدف الى فضح العالم اللامتناسق وكان هذا الاتجاه يرمي الى ان يخلق

الشاعر الرومانسي حلمه الخاص ويصور الناس كما يرغب مما يضاعف التأثير . وقد برز اتجاهان في الرومانسية ، اتجاه رومانسي رجعي محافظ واتجاه تقدمي ثوري حمل بذور الادب الواقعي وكان الادباء يكافحون فيه من أجل عالم تقدمي مشرق يريدون فرضه ، عالم ينطلق في أساسه من الواقع ويتجاوب مع رغائب الفئات العريضة من الشعب .

وهكذا فالتياران رغم تطابقهما في الملامح العامة لكنهما متشعبان في الاتجاه مختلفان من الناحية المبدئية مختلفان بالنسبة لتصوير البطل ، فهو في الرومانسية الرجعية شارد وحالم وهو ثوري منتفض من أجل تخليص البشرية عند الثوريين .

ويتجلى الاتجاه الرومانسي الانكليزي الرجعي عند كولريدج وود ورث وشعراء البحيرات كما يتجلى الاتجاه التقدمي الثوري عند شيللي وبايرون الذي كان يؤمن بالمستقبل ويسعى الى تطبيق افكاره بصورة عملية ، فهو في ايمانه بنضال الشعوب يسعى الى الاشتراك مع الثوار اليونان في ثورتهم وينتهي بأن يموت معهم .

أما الرومانسية الفرنسية فقد سارت منذ بدايتها في الاتجاهين معا . أما المحافظة فقد التقت مع الكلاسيكية وقدست الماضي ، وكان من ابرز من مثل هذا التيار شاتوبريان .

أما الاتجاه التحرري الثوري فلم يكن الالتفات الى الماضي عند ادبائه مقدسا وانما كان وسيلة لتقويم الحاضر والمقارنة بينه وبين الواقع التعس ومن أشهر كتابه فيكتور هيغو الذي كان انسانا بكل معنى الكلمة تغنى بالحرية ونادى بالنضال من أجلها وتحمل الكثير من ويلات الرجعية في سبيل مبدئه ، وقد ردد الشعب صوته كرمز للحرية والنضال . وقد كان الشاعر كغيره من الرومانسيين منجذبا الى سحر الشرق ، وكانت له آراء في شكل الادب ولغته ، وفي تطوير مضمون المسرح والشعر ، وكان

يؤمن بالمستقبل وهو الذي يقول : مهما بدا الحاضر قاتما فالمستقبل رائع بلا شك .

اما الرومانسية الروسية فكانت نتيجة حتمية للكلاسيكية التي اعتمدت على تراثها الشخصي ولم تغفل كالآداب الاوربية الاخرى في الاعتماد على التراث الروماني او اليوناني . وقد جعل انتصار جيوش روسيا على نابليون من القيصر جلادا لشعبه ينكل بالزعماء ولكن كان للمفكرين ندواتهم التي يلتقون بها ويتناقشون وهكذا بدا الاتجاه الرومانسي بالظهور بكل مميزاته : الجنوح الى الخيال والمناداة بحرية التعبير والابداع .

ويعتبر (بوشكين) من اعظم شعراء القرن التاسع عشر ومؤسس معظم الفنون الأدبية في الشعر والمسرح والرواية والنقد ، وقد استطاع في ادبه ان يظهر الوجه الحقيقي لمدينة بطرسبرغ ويتحدث عن عالم البسطاء والبائسين الذين يدفعون دماءهم ضريبة بهرجة المدينة وأبهتها .

وقد اضطر الى احراق الكثير من أوراقه واشعاره بعد فشل حركة الديسمبريين خشية أن تقع في أيدي الحكومة ولكن اشعاره كانت على افواه الثوار ، وقد حاول القيصر استمالته ونصحه بالحذر وفرض عليه رقابة شديدة . واستطاع حساده والناقمون عليه ان يدخلوه في مبارزة أودت بحياته وهو ما يزال شابا . وكان يمثل التيار الرومانسي الثائر وبداية التيار الواقعي الناقد .

اما الرومانسية الامريكية فتمثل جزءا هاما من التراث الانساني ، غير ان الادب الإمريكي لم يصبح له كيان خاص الا بعد ان تخلص من التبعية الانكليزية ، واضطر ان يقطع ما يقارب مائة عام في الطريق الشائك المعقد الذي بداه بالشعر الوطني الداعي الى التحرير وطرد الانكليز وانتهى بالنقد العنيف للمجتمع البورجوازي .

ويعتبر (ادغار الان بو) شاعرا امريكا الاكبر ، جمع في اسلوبه ما بين المرعب والمضحك وامتاز بدقة الوصف والخيال الشاعري والمزج بين الخيال والواقع ، اما انسان قصصه فقد بدا لعبة في ايدي الاقدار او ضحية للنزوات المرضية .

الواقعيــة : وفي الرومانسية الثورية التحررية كانت بذور الواقعية وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر اصبحت الواقعية هي الاتجاه المسيطر في الادب .

وتعنى الواقعية بالمعالجة الموضوعية للواقع الموضوعي دون تدخل من الكاتب .

وقد نزل البطل في الادب الواقعي من الابراج المثالية العليا وبدت صورته من خلال احتكاكه بالآخرين (الانسان العادي) بغض النظر عن انتمائه لطبقة معينة او انتسابه لاسرة ما دون الاخرى ، وتأثره بمن حوله وتأثيره عليهم .

وقد حاول الأدباء الواقعيون تصوير الواقع والعلاقات بين الفرد والمجتمع بكل حياد . ولذلك فقد صار الادب مطالبا بمعرفة قوانين الحياة واتجاهاتها وعلومها .

ولكن لم تكن الواقعية تعني التصوير الفوتوغرافي وانما كانت تعني الصدق في تصوير الابعاد بين الاشياء وبين حقائق الحياة ومظاهرها ، كما تعني اخذ الحقائق الفردية ومحاولة اكتشاف الشيء العام من خلالها. ولهذا فان الواقعيـة تتطلب النموذج الحي المعبر والحادثة النموذجية المعبرة عن العصر بحيث نستخلص ما يريد الكاتب قوله دون أن نشعر بانه يريد ان يقول ذلك .

وقد اتفق على تقسيم الواقعية الى الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية وعلى الرغم من أن اللونين يتفقان في كثير من الصفات فانهما

يختلفان في نظرتهما الى البطل ، فهو بالنسبة للواقعية النقدية يحس ثقل الاوضاع والقوانين في مجتمعه وهو يشعر بانه لا بد ان يكون ذئبا بين الذئاب لان المجتمع القاسي وقوانينه تفرض عليه ذلك وتجعله شخصية مسطحة عديمة اللون لا فرق بينها وبين الآخرين . وهذا ما نلاحظه عند ديكنز وموباسان وديستوفسكي وتشيخوف وابسن وتوماس مان وفولكنر وتشيخوف .

أما الواقعية الاشتراكية فتمتاز بنظرة مغايرة الى البطل .

وقد برزت الواقعية الروسية كأعظم نتاج ادبي في هذه الحقبة على ايدي الواقعيين الروس الذين اغنوا التراث الانساني بعدد من المؤلفات الخالدة وكان لهم اكبر الاثر في الحركة الاوربية والعالمية من بعدهم وكان وضع الاقطاع وتصرفه المطلق بالفلاحين موضع اهتمام هؤلاء الأدباء الى جانب ايمانهم بالدور التاريخي الذي تلعبه جماهير الشعب والابعاد السامية التي يتحلى بها ابن الشعب البسيط . وكان من ابرز الكتاب بوشكين وغوغول الذي استطاع ان يعطي الواقعية شكلها الصحيح وبذلك غدا ابا الواقعية وهو يتحدث عن سيطرة الاقطاعيين والموظفين بصورة ساخرة مريرة .

واستطاع ديستوفسكي ان يكشف أسباب نمو الفلسفة النابليونية في ظروف المجتمع تلك الفلسفة التي تستبيح كل شيء وتسير حسب قانون وحشي واحد هو : (الحق للأقوى) اما تولستوي فعلى الرغم من انه اختار ابطاله من الطبقات النبيلة فاننا نراهم دائما في تناقض مع هذه الطبقة وتعتبر روايته (الحرب والسلم) صيغةً جديدة للرواية التاريخية والاجتماعية استطاع ان يجعل منها ملحمة ادبية تترك اثرها الواضح على مسيرة الادب وذلك الى جانب رواياته الواقعية الخالدة (انا كارنينا) (القوزاق) (البعث) .

اما في امريكا فقد ترسخت جذور الواقعية النقدية عند نهاية القرن التاسع عشر ، وكان من الاحداث التي اثرت على الادب : الحروب بين الشمال والجنوب من اجل تحرير العبيد ، وتطوير الصناعة ، وامتداد السكك الحديدية وبسط السلطان الامريكي نفوذه على بلاد مجاورة . ويمثل هذه الواقعية (مارك توين رجاك لندن) منطلقين من اساسين هامين : اولهما الاتجاه المعادي للاستعمار وثانيهما الاتجاه المعادي للاستغلال والتناقضات الاجتماعية الصارخة والكشف عن الجوانب اللا انسانية في الاستعمار والاستغلال .

غير ان الواقع السياسي والاجتماعي وروح النفعية التي سادت ما بين الافراد وقوانين الحياة الجديدة التي تركت آثارها على الشخصية الانسانية اذ حاولت تسطيح الافراد والغاء ملامحهم الفردية وجعل الانسان رقما لا شخصية له ومحاولة اخضاع الفنان لسلطة المتنفذين لجعله بوقا من ابواق الدعاية اضافة الى هزيمة فرنسا في روسيا والقضاء على ثورة كومونة باريس وسيطرة الرجعية ونشاط تعاليمها في مختلف ميادين الفلسفة والتاريخ وعلم النفس كل هذا سبب ردة فعل لدى الادباء ادى الى ظهور اتجاهات متطرفة في الادب لم تكن منتشرة فيما سبق فيها بعد عن الواقعية .

اول هذه المذاهب المدرسة البرناسية او الفن للفن تلك التي آمن ادباؤها بالجمالية والتحرر من الاخلاق والسياسة لذا انسحب شعراؤها من الواقع الى عالم الشعر الهادىء وصيغه الباردة في عالم الفن رافضين اية غاية اجتماعية منادين بأن الادب لا علاقة له بالمواضيع الاجتماعية فله قضاياه ومقاييسه المطلقة التي لا تخضع لزمان او مكان . وقد انصب اهتمامهم على شكل الشعر ، يعنون به . وقد ارادوا لفنهم أن يكون للطبقة الرفعية فحسب فبدا فيه غرابة ويعتبر بودلير الذي بدا حياته مهاجما البرناسيين من ابرز من اثرت فيهم متاهات السياسة والناس وهزيمة نابليون فاخذ يتغنى بالخطيئة بعد أن يئس من عالم الخير الذي احبه وغنى له في اول حياته .

ولقد دالت هذه المدرسة غير أن بعض اشكالها بقيت حتى الآن وان تغيرت اسماؤها فهناك الشكلية والرمزية والمستقبلية .

كما ظهر مذهب الطبيعية الذي آمن اصحابه بوجوب دراسة القوانين التي يخضع لها الانسان ولا سيما البيولوجية منها ، وتفسير مصير الانسان من هذه الزاوية لا من الزاوية الاجتماعية . مما افقد الانسان حين التصوير كثيرا من عناصر البشرية ، اذ غدا شريحة بيولوجية فيها دقة علمية وان كان ذلك على حساب العوامل الاجتماعية .

ونلاحظ في روايات الطبيعيين سيطرة الاقدار والغرائز ورفع شعار (، صوير الصادق للواقع) الذي فهم كدعوة الى اللامبالاة واللاانفعالية والى ، اقبة السلبية لمظاهر الكون دون اي انفعال بها .

ولم يستطع الطبيعيون تقديم الوجه الصحيح للانسان النابع من الشعب ، ولذلك بدت وجوه الناس لديهم متشابه بتشابه الاوساط ، وانعدمت الصور الفردية للبطل وعرض الانسان كمجموعة من العقد النفسية الخالية من الانسانية العميقة كما غدت القصة لديهم مجردة من الوحدة المتكاملة والخيط الذي يربط بين الاحداث .

وكان من هذه المذاهب (الرمزية) المذهب الذي فرض نفسه في فرنسا كتيار فني متكامل ثم اخذ بالانتشار في القارة الاوربية ، وتقوم النظرة الرمزية فلسفيا على تعاليم متعلقة بعالم المظاهر وعالم الماهيات الخفية ونظرات شوبنهور ونيتشه الغيبية ، وهي تشير الى ان عالمنا الواقعي ما هو الا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل وانما يمكن ذلك بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان ، وهكذا وقف الرمزيون ضد الطبيعة من جهة وضد البرناسيين من جهة ثانية متجهين الى الرمز متخذين منه اداة للتعبير وكان بودلير اول من اشار الى وجود علاقة في الشعر بين الصوت واللون والرائحة .

لكن تسجيل الرمزيين السلبي للاحاسيس وهم في حال الهذيان والغيبوبة قلص دور الابداع وفعالية الفنان وحرم الفن من دوره الحيوي القائم على الموقف الفكري . وادى الى وقوع الرمزيين في كثير من المتناقضات فهم يؤمنون بأن الفنان قادر بفضل ارادته الشخصية الذاتية ان يضفي على والطبيعة القوانين مايريد أو يجردها منه وان يخلق الواقع الذي يريده وهم من جهة اخرى يقللون من العنصر الابداعي في الفنان ويرون أن عليه أن يلغي دوره ويلجم جماح رغباته ويربي نفسه على التقبل السلبي للعالم والى هذا فقد جعل الرمزيون فكرة الغموض في الشعر نظرية شعرية وفلسفوا الغموض ولاموا الكتاب الذي (ينهلون من محبرة لا يختفي فيها الظلام) واعتمدوا على رؤى استشارتها المخدرات او تجليات من العالم الآخر كما برزت النزعة التشاؤمية في كثير من القصائد الرمزية .

ومن ابرز كتابهم ميلارمي ورامبو وفرلين .

غير ان مؤسسي الرمزية قد تخلوا عنها على الرغم من النجاح الذي حققه بعض ممثلي الجيل الثاني من الرمزية ، فانصرفوا عنها وبخاصة عن شكلها الحر في الشعر ، واتجهوا الى الاشكال التقليدية في النظم .

كما ظهر مدارس اخرى منها (التكعيبية) وقد سمى اصحابها انفسهم بالتكعيبيين ومستقبليين منطلقين من الاتجاه الرمزي جاعلين الشعر الحر اساسا لانطلاقهم من ناحية الصيغة ثم باحثين عن صيغ جديدة انتهت باصحابها الى لا شيء وفراغ وانتهت باحد رؤوس هذه المدرسة الى ما يسمى القصيدة الحوارية التي يسجل ما يسمع فيها في المقهى او الشارع من عبارات عابرة وايرادها في الشعر بدون نظام وذلك لاعطاء الانطباعات السريعة المتقطعة لدى القارىء وخلق الشعور بسرعة الحياة ، وهم في ذلك يرون أن التفاصيل اهم من الموضوع المطروق .

ومن هذه المذاهب (السريالية) التي تركت آثارها الواضحة بعد انحسارها في الاتجاهات التي ظهرت بعدها وتعني السريالية ما فوق الواقع وزحزحة الواقع والاتجاه الى الاعماق .

ولقد اخذ السرياليون عن الرمزيين الاستهانة بالاوزان والقوانين الشكلية ورمزية الكلمة .

وقد بدا هذا التيار (بالدادائية) في سويسرا التي كان من شعاراتها : (نحن جميعا ضد المبادىء) و (دادا) لا تعني اي شيء (والفن عمل غير جدي) .وان الفكرة نصائح في الفم وليس في العقل .

وكان بريتون وايلوار واراغون من أشهر مؤسسي هذا التيار وقد حاول اصحابه جعله مدرسة اجتماعية سياسية اضافة الى كونه تيارا ادبيا وفنيا ، وحاولوا ان يضمنوا كتاباتهم الثورة على كل شيء بنشر الفضائح والبيانات الثورية ، غير انه لما اندلعت الحرب العالمية الثانية واحس رئيس المدرسة بان الارض لم تعد مريحة لنشر الافكار السريالية انتقل الى امريكا ، ثم اخذت السريالية تسير نحو الاضمحلال شيئا فشيئا بعد أن تخلى عنها شعراؤها الحقيقيون امثال ايلوار واراغون .

ثم ظهرت الوجودية وهي في الاصل تيار فلسفي معقد ومتشعب ، وكان الادب الوجودي مليئا بالافكار الفلسفية .

ومن ابرز ممثليه سارتر الذي كون هذا المذهب ومثله في فرنسا ، وهو يرتكز على الوجودية الالحادية التي حمل لواء فكرتها فيما بعد (البير كامو وسيمون دوبو فوار وبونتي وجانسون) .

ولقد اثارت الوجودية الالحادية جدلا عنيفا حول المواضيع التي طرحتها ، وكان للجدل الذي اثير حولها دور كبير في الفكر المعاصر وبخاصة في فهم الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية في السنوات الثلاثين الاخيرة في فرنسا .

ولقد ظل الاتجاه الوجودي الذي ضرب جذوره عميقا في التربة الاوربية يعتبر نفسه النيقض المباشر للماركسية والبديل عنهما الى ان اعتبرت نفسها تيارا مكملا ولابد منه للماركسية . هذه الفلسفة التي تعتمد على وحدة الانسان وحريته ومسؤوليته ، ويحاول سارتر في ابراز فكرته على تجريد الانسان من عوامل البيئة الاجتماعية والطبيعية والوراثية بجعله مسؤولا بصورة كاملة عن مصيره مختارا سبيل حياته بكل ارادته . وهو يبالغ في ايمانه بالفرد .

ويتسم البطل الوجودي بالالحاح الشديد على الذات والميل الى تحليل النفس والايمان بأن الانسان في هذا العالم وحيد وأن الكون لا طائل من ورائه وأن الفكر البشري عاجز عن ادراك الحقيقة .

وينتهي الكتاب بالحديث عن الواقعية الاشتراكية والالتزام الذي ينطلق من موقف الاديب كانسان مفكر يشعر بانه لا بد ان يكون صاحب موقف معين .

ويرى الكاتب ان كتاب الواقعية الاشتراكية قد قدموا آثارا انسانية خالدة والتزموا بخط انساني معين صاغوا في هدية آثارهم ، اذ رأوا ان الانسانية لاتحتفظ الا بما هو انساني يتجاوب مع قضية الانسان .

غير ان السؤال الذي يطرح نفسه هو : هل استطاع هؤلاء ان يكتبوا ادبا حقيقيا .

ويعود بنا الكتاب الى الجذور التاريخية لفكرة الادب الواقعي الاشتراكي الذي قام على اساس الواقعية النقدية ولكن مع بعض الاختلاف ، فالواقعية الاشتراكية هي الواقعية النقدية ولكنها تمتاز عنها بانها وليدة عصر اصبح فيه مفهوم الثورة من اهم عناصر ايمان الاديب وذلك من اجل مستقبل افضل للجماهير مع رسم صورة متفائلة له تتحقق عن طريق الثورة .

اما البطل فهو الجماهير . وقد انعكس ذلك في الاغاني الجماهيرية . وجاءت الماركسية لتعبر عن هـذه الافكـار ولتنظمها وتضفي عليها صبغة علمية وترفدها بفهم جديد للمستقبل يرتكز على تجارب الماضي والحاضر . وطرح فكرة المجتمع الاشتراكي لا كحلم بمجتمع مثالي بل كنتيجة لا بد منها لتناقضات العهد الرأسمالي ، كما فسرت دور العامل الاقتصادي في التاريخ واهمية العلاقات الانتاجية بين البشر في تحديد مسيرة التاريخ وابرزت معنى الصراع الطبقي واشارت الى الدور المصيري للجماهير الشعبية كقوة محركة لها الدور الاكبر في صياغة القيم المادية والروحية وفي تغيير وجه التاريخ ، وكشفت عن روح التطور التي يسير فيهـا المجتمع الراسمالي وانتهت الى القول بان العمال سيتحولون في المستقبل الى مجرد كتلة ضخمة بائسة معدمة مجردة من الحقوق ما لم ينتفضوا ويطالبـوا بحقوقهم ويزيحوا سلطة مستغليهم ، وبذلك كلـه وضعت النظريـة العلميـة الجديـدة للنضال الثوري وقدمت السلاح الايديولوجي للحركات الثورية .

هذا هو الكتاب الذي الفه الدكتور (عماد حاتم) **(مدخل الى تاريخ الآداب الأوربيـة)** ، وهو على الرغم مما حواه (من تاريخ عصور بدت مترابطة متسلسلة وصلت بنا الى القرن التاسع عشر وبدايـة القرن العشرين حيث بدت مدارس قديمة بأشكال وأسماء اخرى وظهرت مذاهب ادبية جديدة ثم انطفأت ، اثرت على ادبنا الحالي شكلا او مضمونا حتى وان تركها مبدعوها وتخلى عنها اصحابها) ، فان هناك امورا لا بد للناقد من ذكرها ، ذلك ان مؤلفا قيما بهذا المستوى من العلمية والموضوعيـة والرصانة والتأني ينبغي لصاحبه ان يتدارك كل نقد ويتخلص من كل ما قد يشوب مؤلفه ، ومن هذا :

١ ــ ان الكاتب لم يعن بالفهارس التي هي الشيء الاول لاي مؤلف موضوعي ، صحيح انه ضمن في اول كل فصل خلاصة لما سيحويه ذلك

الفصل ، ولكن هذه الطريقة ليست هي الطريقة الكافية والمريحة علميا للباحث في تاريخ الادب والذي قد يحتاج ان يقرأ في الكتاب عن حقبة ما او التعرف على علم من الأعلام او مضمون اثر أدبي من الشوامخ التي كان لها أثرها على الفكر والأدب .

٢ ــ ولا شك ان الكتاب موجه ــ في أصل تأليفه الى طلبة الآداب لذلك اعتمد اعتمادا واضحا على شرح الفكر وتوضيحها ، مما ييسر فهمها وتثبيتها في الذهن ، فهي دروس جامعية فيها رؤية متكاملة للأدب وربط بينه وبين مسبباته . غير ان هذا التوضيح قد يبدو فيه للأديب القارىء تطويل وتكرار ، وعودة للفكرة بعد استيفائها . ويبدو هذا بشكل أوضح في الجزء الاول من الكتاب الذي استوفى فيه الحديث عن عصور الأدب منذ اليونان وحتى نهاية القرن الثامن عشر .

٣ ــ لم يكن الفصل الاخير المتعلق بالادب الواقعي الاشتراكي أو ادب الالتزام في الصف ذاته الذي كانت عليه بقية الفصول توضيحا ودلالة ، ولعل مرد ذلك ان الادب الملتزم ما يزال حديث الأقلام الناقدة تتصدى له خائضة عبابه ، شارحة اهدافه ومحددة مضامينه ، رابطة بينه وبين الواقع والثورة عليه والأمـل الذي يبرق في حنايا كل صدر بمستقبل أفضل وأكثر اشراقا .. والكاتب وان تحدث عن جذور هـذا الادب المتصلة بالمذهب الواقعي النقدي في عصرنا او بالادب في القديم فان حديثه عن هذا المذهب كان سريعا لم يوفه حقه وبخاصة في تقديم أشهر قممه وأبرز مؤلفاته في العالم الاوربي .

كلمة اخيرة ليست مدحا للمؤلف ولكنها اعتراف بكتاب يجدر بكل أديب أو طالب ادب اقتناؤه ليكون له مرجعا ففيه الكثير مما يغني الفكر ويرفد الثقافة ويوجه الى فهم الادب بأسلوب صحيح سليم ، عندما يرتفع عن النظر الى الشوارد والأجزاء كي نتأمل الكل ، ونربط ما بين آداب الامم في وحدة ونصل في النهاية الى الايمان بأن الثقافة الانسانية هي سلسلة متواصلة الحلقات مترابطة البناء ..

رسائل

نحو استعراب جديد:
«مجلة الأدب العربي»

عبد النبي اصطيف

يستطيع اي متتبع للدراسات العربية في الغرب أن يضع يده بشيء من السهولة على جملة من المؤشرات التي تنبي عن تطورات ايجابيةمشجعة في هذا الحقل من حقول المعرفة الانسانية . وربما كان من أهم هذه المؤشرات الاهتمام بالأدب العربي كأدب يدرس لذاته ويملك من القيم الداخلية (الفنية والانسانية) ما يخوله للنهوض للمقارنة مع آداب العالم الاخرى القديمة منها والحديثة والمعاصرة . بل ان هذا الادب يمكن له اذا ما فهم الفهم الحقيقي ودرس الدراسة التي يستحقها ان يغني مفاهيمنا عن الادب وطبيعته ووظيفته ، ويطور كثيرا من القيم المتصلة بدراسته ونقده وتقويمه .

★ ★ ★

لقد اتخذ هذا الاهتمام مظاهر مختلفة ، يمكن ان يشير المرء بايجاز الى بعضها :

١ ـ ازدياد حركة الترجمة من العربية الى اللغات الاوربية وخاصة الانكليزية والفرنسية والاسبانية ، واذا ما اراد المرء أن يقصر اهتمامه على ما يجري في نطاق الترجمة الى اللغة العربية فانه يمكن ان يذكر ان هذه الترجمة قد تراوحت بين السلاسل (كـ « **مؤلفون عرب** » التي تصدرها دار نشر هينمان و « **سلسلة ترجمات مجلة الادب العربي** » التي تصدرها مطبعة بريل في ليدن وغيرهما) وبين الترجمات المنفردة التي تظهر في المجلات المتخصصة بشؤون المنطقة والمجلات الادبية عامة (كمجلة « **انكاونتر** » ـ **حوار** ـ و « **ستاند** » « **موقف** » وغيرهما) لتشمل الكتب المنفردة التي تنشر بين الحين والآخر عن دار النشر هذه أو تلك .

٢ ـ نشر العديد من الدراسات الجادة والقيمة والمتزنة عن الادب العربي قديمه وحديثه ، والحقيقة ان هذه الدراسات يمكن ان تدرج ضمن الاشكال التالية :

أ) السلاسل كسلسلة « **دراسات في الادب العربي** » التي تصدرها مطبعة بريل في ليدن وسلسلة « **مداخل لدراسة الادب العربي** » التي تصدرها دار نشر اربس وفيليبس وغيرهما .

ب) الكتب المنفردة التي تصدر بين الحين والآخر عن أكبر دور النشر العالمية كمطابع جامعات كامبريدج ، واكسفورد ، وكاليفورنيا ، وبرنستون وييل ونيويورك وغيرهما في السلاسل الخاصة بشؤون الشرق الأوسط .

حـ) المقالات الجادة التي تتضمنها المجلات الادبية المتخصصة من جهة وخاصة ما عني منها بالادب المقارن ، والمجلات التي تعنى بشؤون المنطقة من دوريات الاستعراب والاستشراق من جهة اخرى .

٣ ـ ظهور العديد من المجلات المتخصصة بدراسة الآداب الشرقية عامة والادب العربي خاصة كمجلتي **« ادبيات »** و **« مجلة الادب العربي »** وغيرهما . ولا شك ان هذا المظهر الاخير يمكن أن يعتبر من أقوى المؤشرات على زيادة الاهتمام بالادب العربي فتكريس دورية خاصة لشؤون الادب العربي امر يبين بوضوح لا شبهة فيه عن هذا الاهتمام .

★ ★ ★

لست اريد في هذه المقالة الموجزة ان ارصد هذه المظاهر كلها ، فهو امر غير ممكن ـ رغم انه هام ـ في حيز كهذا . ولذلك فاني سأتوقف عند العدد الاخير من **« مجلة الادب العربي »** التي ربما كانت من أفضل المجلات المعنية بادبنا ليس باللغة الانكليزية فقط ، وانما باللغات الاخرى بما فيها العربية ايضا ، وذلك لالفت نظر قارىء العربية الى بعض ما ينشر عن ادبه وثقافته في هذه المجلة الرصينة والتي اكتسبت خلال سنيها العشرة الماضية سمعة طيبة ضمن صفوف المستعربين ودارسي الادب المقارن في العالم بأسره .

★ ★ ★

وربما كان من المفيد وقبل المضي الى النظر في محتويات هذا العدد ان نشير الى بعض ما جاء في افتتاحية العدد الاول من المجلة ، فلعل ذلك يعطي القارىء فكرة عن الاهداف التي نذر محررو المجلة انفسهم لتحقيقها من خلال عملهم الجريء الذي كان قبل بداية السبعينات أشبه ما يكون بالحلم . تقول هيئة تحرير المجلة في الافتتاحية الوحيدة التي ظهرت في مقدمة العدد الاول عام ١٩٧٠ :

« ينبغي ان يكون التراث الادبي للغة العربية موضع اهتمام جميع دارسي الادب الجادين . ان النقاد الغربيين الذين يدرسون الادب بشكل عام ، وبخاصة اولئك الذين يتناولونه من ناحية معيارية ، لا يمكنهم ان

يغفلوا هذا الفرع المتسق ذاتيا ، والمتطور جدا ، والمختلف كثيرا عن أي شيء موجود في ثقافتهم ... اما بالنسبة الى العرب انفسهم ، فلقد كان شعرهم وبلاغتهم خلال تاريخهم مصدرين خاصين لفخرهم ، وانه يكون من المؤسف لو سمحوا لانجازاتهم أن تمضي دون تفحص ..

واذا ما كان لهذا الادب ان يمارس تأثيره على العالم الخارجي ، فانه **بحاجة الى الجهد المستمر للعرب وغيرهم** . وينبغي لأعماله أن تقدم وتفسر وتنقد ، ولخلفياتها وتقاليدها ان تحلل وتشرح ... ولهذا السبب فاننا ــ مجموعة من العرب وغير العرب ــ ذوي اهتمامات ادبية مختلفة ــ نقوم بمحاولتنا الحالية ... ونحن نأمل أن نخدم في هذا حاجات دارسي العربية ، واذا ما امكن ان نقدم شيئا ذا اهمية لغير دارسيها من المهتمين بمشكلات **الادب المقارن** ــ على الرغم من ان هذا مهما كانت أهميته أمر جانبي اذا ما قيس بهدفنا الاساسي على المدى البعيد ، وهو **محاولة تطوير منهج نقدي متماسك يقيم توازنا بين آراء العرب وغيرهم في هذا الادب** . وان منهجا **كهذا** لا يمكن أن يكون سكونيا . بل ينبغي له أن يتنوع بتنوع امزجة النقد وتقنياته . وان يتطور بتطور الادب الدائم نفسه . ولهذا فانه ينبغي أن يكون بالضرورة تجريبيا وليس عقائديا ، لانه يجب ان يعني نفسه بأوسع مدى ممكن من التفسر ، والا يقصرها على ما يناسب غرضا مسبق التصور .. »(٢) .

ان قارىء بعض ما جاء في هذه الافتتاحية لا يمكنه كما اشرت في مقالة سابقة الا ان يطري هذا الاهتمام الجاد بالادب العربي والذي ينطلق من زاوية ادبية بحتة تسعى ان تبرز ما يمكن ان يقدمه هذا الادب ــ ضمن سياق الادب العالمي ــ من قيم انسانية وفنية رفيعة . « وان هذا الالحاح على عالمية الادب العربي ، وبالتالي على حق اي دارس في تناوله بالمناقشة ما دام يقرؤه باخلاص وعن معرفة ، يجعل من الاهمية بمكان أن يصغي الى وجهات نظر غير العرب من دارسي هذا الادب . ولكن ما دام القارىء

غير العربي خارجيا ، فانه من جهـة أخرى ينبغي أن ينظر فيما يكتبه العرب عن أدبهم وان يأخذه بعين الاعتبار في اية عملية تقويم له . ولا شك أن الجمع بين وجهتي النظرين سوف يعود بفائدة كبرى على الادب العربي من جهة ، وعلى فهم كل من الداخليين والخارجيين لهذا الادب . وبالطبع فان مناقشة هذا الادب اخيـرا ضمن سياق اكبر من سياقه الداخلي العربي ، يعني انه سيكون ذا اهمية كبرى لدارسي الادب المقارن والادب العام . وبالتالي يستطيع ان يؤدي دوره في دفع بلورة مفهومي هذين الادب خطوات هامة الى الامام ، وفي اغناء فهمنا للأدب بشكل عام »(٣) .

★ ★ ★

وعلى أي حال فان عرضا سريعا جدا لمحتويات العدد الحادي عشر الاخير كفيل بتثبيت هذا التصور عن عمل هذه المجلة .

ضم العدد مجموعة من المقالات الهامة التي تتناول جملة من القضايا المتعلقة بالادب القديم كتطور القصيدة العربية الكلاسية والموشحات ، وجملة أخرى من المسائل المتصلة بالادبين الحديث والمعاصر وكبار اعلامهما كنعيمة وحجازي ويحيى حقي والطيب صالح وآخرين . وذلك اضافة الى عدد من المراجعات التي ركزت على تقويم الترجمات التي تمت مؤخرا لأعمال من الفترة الحديثة ، وبيبليوغرافيا قيمة ، واموراً اخرى . وها هو ثبت مفصل بمحتويات العدد :

المقالات :

١)محمد مصطفى بدوي : « **من القصيدة الاساسية الى القصيدة الثانوية : افكار عن تطور الشعر العربي الكلاسي** »

٢) ١ ، ف ، ل ، بيستون : « **علقمة وبريف مان.** »

٣) الن جونز : « **التقطيع العروضي الرومانسي : ثياب امبراطور جديدة** »

٤) نبيل مطر : « **ادم والثعبان : ملاحظات حول لاهوت ميخائيل نعيمة** »

٥) صفاء خلوصي : « **عبد المجيد لطفي : مجدد الكلمات** »

٦) كريستين ماكلين : « **موضوعات شعرية في « قنديل ام هاشم » ليحيى حقي** »

٧) احمد نصر : « **الاسلام الشعبي عند الطيب صالح** »

الترجمات :

١) عبد المعطي حجازي « **قصيدتان** » ترجمهما شفيق مجالي

٢) يحيى حقي « **الدرس الاول** » قصة قصيرة من ترجمة د . مريم كوك

٣) الطيب صالح « **رسالة الى ايلين** » قصة قصيرة من ترجمة ن ، س، دونياك

المراجعات :

١) مقالة مراجعة : « **عرس الزين** » للطيب صالح من ترجمة دينيس جونسون ـ ديفز ، كتبها كونستانس بركلي ، وهي عبارة عن دراسة لهذا العمل الادبي الهام .

٢) مراجعات موجزة : ـ كولن ويلكنسون : « **شعراء عرب محدثون** » من ترجمة د . عيسى بلاطة وتحريره وتقديمه

ـ فرانسيس باث : « **ميرامار** » لنجيب محفوظ من ترجمة د . فطمة موسى محمود وتقديم جون فاولز

:« **قصص مصرية حديثة** » من ترجمة دينيس جونسون ديفز وتحريره

ــ جفري باودر : « **رجال في الشمس وقصص فلسطينية اخرى** » لغسان كنفاني من ترجمة هيلاري كيلباتريك .

: « **تلك الرائحة** » لصنع الله ابراهيم من ترجمة دينيس جونسون ــ ديفز

ــ س ، ــ ، لونغ : « **كلمة من السودان** » من تحرير احمد الشاهي وس ، ت ، مور وتقديمهما .

البيبليو غرافيا :

١ ــ بيبليو غرافيا كاملة لمجموعات القصص المصرية القصيرة بين عامي ١٩٢١ ــ ١٩٧٠ ، اعدها . صبري حافظ .

منشورات حديثة : اعدها بيير كاكيا

وذلك اضافة الى فهرس شامل باعداد المجلة من ١ ــ ١٠ تضمن ثبتا بالمقالات والترجمات الشعرية والقصصية والمسرحية ، والمراجعات والبيبليو غرافيا .

★ ★ ★

واول مايسترعي انتباه القارىء لهذا العدد مقالة الدكتور محمد مصطفى بدوي الممتازة حول تطور القصيدة العربية خلال القرون الاولى **من طور القصيدة الاولية او الاساسية الى طور القصيدة المشتقة او الثانوية والتي استخدم فيها اطروحة س ، س ، لويس في دراسته لميلتون وفردوسه المفقود .**

وكذلك فان مقالة الن جونز تعد **اسهاما معتبرا في نقد الطريقة التي يتم بها التقطيع العروضي للموشحة والتي استخدمها عدد من الباحثين الاسبان (وخاصة غارسيا غوميث) وقادت الى تبني اراء غير صحيحة فيما يتعلق بصلة الموشحات بالشعر الشعبي الاسباني .**

ومن جهة اخرى فان البيبلوغرافيا الكاملة والتي اعدها د. صبري حافظ تعد انجازا غير عادي وخاصة اذا ماتذكرنا **الحال البائسة للاعمال البيبلوغرافية في الوطن العربي .**

واخيرا فان جملة المراجعات للترجمات الانكليزية للادب العربي الحديث وتقويمها امر هام لانها من جهة تعرف القارىء المهتم بقيمة هذه الترجمات **وبمدى امكانية الاستفادة منها في دراسة الادب العربي ، وهذا امر حيوي بالنسبة الى دارسي الادب المقارن ممن لايتقنون العربيـــة ويضطرون الى اللجوء الى هذه الترجمات ، ولانها من جهة اخرى تكفل متابعة علمية دقيقة لها،وهذه المتابعة هامة جدا اذا ماارید لحركة الترجمة من العربية الى الانكليزية ان تسير في منحاها الصحيح .**

مهما كان الامر فان هذا العدد يعتبر بحق اسهامة مرحبا بها الى حقل الدراسات العربية لايستغني عنها اي دارس للادب العربي سواء اكان داخليا ام خارجيا ، لانها اسهامة جادة ، متزنة ومتعاطفة .

* * *

هوامش

(١) بريل ، ليدن ، ١٩٨٠.

(٢) مجلة الادب العربي ، المجلد (١) ، ليدن ، ١٩٧٠ ، ص ص ١-٢ .

(٣) عبد النبي اسطيف ، « نحو استعراب جديد » ، الموقف الادبي ، العدد ١٠٧ - ١٠٨ ، اذار - نيسان ١٩٨٠ ، ص ٢١ .

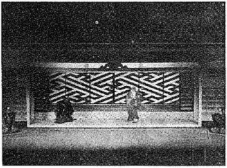
ومن الجدير بالذكر ان محرري المجلة هم :

١ - محمد مصطفى بدوي ٢ - بيير كاكيا ٣ - م ، ليونـز ٤ - ج ، ن ، مانـوك ٥ - ج ، ت ، مونرو .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى



مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي





صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

الحياة السينمائية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة العامة للسينما



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

